Мемуары Шостаковича

Соломон Волков

SHOUT
SHARE
IT

-
- Владимир Ашкенази ПРЕДИСЛОВИЕ

К 25-летию первого издания

25™
Anniversary Edition
Свидетельство

The Memoirs of
Dmitri Shostakovich
As Related to and Edited by
Solomon Volkov
With a New Foreword by Vladimir Ashkenazy

Translated from the Russian by Antonina W. Bouis
"The tragic horror of a trapped genius." -Yehudi Menuhin

Воспоминания

Дмитрия Шостаковича

записанные и отредактированные

Соломоном Волковым
С новым предисловием Владимира Ашкенази

«Невыносимый ужас затравленного гения» .

Иегуди Менухин
ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД С АНГЛИЙСКОГО
Перевод с русского Антонины В. Буис

TESTIMONY
The Memoirs of
Dmitri Shostakovich

as related to and edited by

Solomon\folkov
With a New Foreword by Vladimir Ashkenazy Translated from the Russian by Antonina W Bouis

В московской квартире Шостаковича. Слева направо: жена

композитора Ирина, его любимый ученик Борис Тищенко, Дмитрий Шостакович, Соломон Волков. На стене – портрет Шостаковича работы Бориса Кустодиева. Подпись под фотографией: «Дорогому Соломону Моисеевичу Волкову на добрую память. Д. Шостакович. 13 XI 1974. На память о наших разговорах о Глазунове, Зощенко, Мейерхольде. Д.Ш.»

UMKLICHT EDtTlONS

NEW YORK

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

ВСТУПЛЕНИЕ

Мое знакомство с Шостаковичем состоялось в 1960 году, когда я оказался первым рецензентом в ленинградской газете премьеры его Восьмого квартета. Шостаковичу было тогда пятьдесят четыре. Мне – шестнадцать. Я был его ярым поклонником.

В России, изучая музыку, невозможно еще в детстве не встретиться с именем Шостаковича. Я помню, как в 1955 году мои родители вернулись с концерта камерной музыки очень взволнованными: Шостакович с несколькими певцами впервые исполнил свой «Еврейский цикл». В стране, которую еще недавно захлестывали волны антисемитизма, знаменитый композитор посмел публично представить сочинение, которое говорило о евреях с жалостью и состраданием. Это стало одновременно и музыкальным, и общественным событием.

Так я узнал имя. Знакомство с музыкой произошло несколько лет спустя. В сентябре 1958 года Евгений Мравин-ский исполнил Одиннадцатую симфонию Шостаковича в Ленинградской филармонии. Симфония (написанная после венгерского восстания 1956 года) была посвящена противостоянию простых людей и правителей; во второй части ярко, с натуралистической точностью изображена казнь беззащитных людей. Поэтика шока. Впервые в жизни я шел с концерта, думая не о себе, а о других. И поныне для меня главная сила музыки Шостаковича – именно в этом.

Я бросился изучать все произведения Шостаковича, которые мог раздобыть. Тайком вытащил в библиотеке, из-под груд книг,

фортепьянное переложение оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Получение Первой сонаты для фортепьяно потребовало специального разрешения. Ранний, «левый» Шостакович был еще официально запрещен. Его еще ругали на уроках истории музыки и в учебниках.

Чтобы изучать его музыку, молодые музыканты тайно собирались небольшими группами.

Каждой премьере предшествовала схватка – тайная или явная – в прессе, в музыкальных кругах, в коридорах власти. В ответ на громкие вызовы публики Шостаковичу приходилось вставать с места и неловко подниматься на эстраду. Мой кумир шел мимо меня, покачивая своей маленькой вихрастой головой. Он выглядел совершенно беспомощным, хотя, как я убедился позже, это было обманчивое впечатление. Я жаждал помочь ему любыми доступными мне средствами.

Возможность пообщаться появилась после премьеры Восьмого квартета – выдающегося произведения и, в некотором смысле, его музыкальной автобиографии. В октябре 1960 года газета напечатала мою восторженную рецензию. Шостакович прочитал ее – он всегда внимательно читал отклики на свои премьеры. Меня представили ему. Он сказал какие-то дежурные фразы, и я был на седьмом небе. За следующие несколько лет я написал еще несколько статей о его музыке. Все они были изданы и сыграли свою роль, большую или меньшую, в музыкальном процессе того времени.

Я узнал Шостаковича в годы его, возможно, самого большого недовольства собой. Могло показаться, что он пытается дистанцироваться от своей собственной музыки. Внутренняя – не внешняя – трагичность его положения стала мне ясна, когда весной 1965-го я помогал в организации фестиваля музыки Шостаковича. Это был первый фестиваль такого рода в Ленинграде, городе, где композитор родился и где были исполнены его симфонии, хоры, и многие камерные сочинения. Я говорил с Шостаковичем о событиях, связанных с фестивалем, в его опрятном гостиничном номере. Он явно нервничал и избегал вопросов о своих последних работах. Сказал с кривой усмешкой, что написал музыку для фильма – биографии Карла Маркса. Затем замолчал и лихорадочно забарабанил пальцами по столу.

IV
V

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и

отредактированные С. Волковым

Единственный концерт фестиваля, который Шостакович желал популяризировать, был вечер, посвященный работам его студентов. Он требовал, чтобы я согласился с тем, насколько это важно. Не подчиниться было невозможно. Я стал изучать музыку его студентов, вникать в рукописи. Одна из них особенно привлекла мое внимание – опера Флейшмана «Скрипка Ротшильда».

Флейшман поступил в класс Шостаковича перед войной. Когда фронт подступил к Ленинграду, он записался в отряд добровольцев. Они были обречены, почти никто из них не вернулся. Флейшман не оставил никаких сочинений кроме «Скрипки Ротшильда».

История этой оперы по рассказу Чехова полна мучительной неопределенности. Известно, что Флейшман начал сочинять оперу с этим названием по предложению Шостаковича. Перед отправкой на фронт он, предположительно, закончил клавир. Но единственное, что доступно исследователям, это партитура, написанная от начала до конца характерным нервическим почерком Шостаковича. Шостакович утверждал, что он только оркестровал работу своего погибшего ученика. Опера – чудесная, чистая и тонкая. Сладко-горький лиризм Чехова передан в стиле, который можно описать только словами: зрелый Шостакович. Я решил, что «Скрипку Ротшиль-да» надо поставить во что бы то ни стало.

Без Шостаковича это мне бы, наверно, не удалось: он помогал всеми возможными способами. Он не смог приехать на премьеру в Ленинград в апреле 1968-го, его заменил сын Максим, дирижер. Был бурный, нарастающий успех с великолепными рецензиями. На сцене появилась изумительная опера, и с нею вместе – новый оперный театр – Экспериментальная студия камерной оперы. Я был художественным руководителем студии, первой подобной группы в Советском Союзе. За неделю до премьеры мне исполнилось двадцать четыре года.

Позже официальное руководство культуры обвинило всех нас в сионизме: несчастного Чехова, несчастного Флейшмана. Решение гласило: «Постановка оперы льет воду на мельницу врага», – что означало необратимое закрытие постановки. Это было поражением как для Шостаковича, так и для меня. В отчаянии он написал мне: «Будем надеяться, что "Скрипка" Флейшмана в конце концов получит заслуженное признание». Но оперу так больше никогда и не поставили.

У Шостаковича «Скрипка Ротшильда» всегда вызывала

чувство неизбывной вины, горечи, гордости и гнева: и Флейшман, и его работа были обречены на забвение. Поражение сблизило нас. Начав работу над книгой о молодых ленинградских композиторах, я обратился к Шостаковичу с просьбой написать предисловие. Он сразу ответил: «Буду рад встретиться с Вами», – и назначил время и место. Издать книгу согласилось ведущее музыкальное издательство. > Я рассчитывал, что Шостакович напишет о связи между молодыми ленинградцами и Петербургской композиторской школой. Во время нашей встречи я заговорил с ним о его собственной юности, и сначала встретил некоторое сопротивление. Он предпочитал говорить о своих учениках. Мне пришлось прибегнуть к обману: при каждом удобном случае я проводил параллели, будившие ассоциации, напоминавшие ему о людях и событиях прошлого.

Шостакович сдался, когда было пройдено больше половины пути. То, что он, в конце концов, рассказал мне о старых консерваторских временах, было необыкновенно. Все, что я читал и слышал ранее, походило на затертую до неузнаваемости акварель. Истории же Шостаковича, краткие, ясные и точные, можно было сравнить с быстрыми, четкими карандашными эскизами.

В его рассказах лица, знакомые мне по учебникам, лишались сентиментального ореола. Мой энтузиазм нарастал, и с Шостаковичем невольно происходило то же самое. Я не

VI
VII

СВИДЕТЕЛЬСТВО

ожидал услышать ничего подобного. В конце концов, в Советском Союзе память – самая редкая и самая ценная вещь. Ее подавляли в течение многих десятилетий; люди знали, что опасно вести дневники и хранить письма. Когда в 1930-х начался «большой террор», испуганные граждане уничтожили личные архивы, а с ними – свою память. Все, что следовало впредь хранить в памяти, определялось ежедневной газетой. История переписывалась с головокружительной скоростью.

Человек без памяти – труп. Как много их прошло передо мной, этих живых трупов, помнивших только официально санкционированные события – и только в официально санкционированной версии!

Мне казалось, что Шостакович искренне высказывался только в музыке. Мы все читали статьи в официозной прессе, подписанные его именем1. Ни один музыкант не относился

всерьез к этим высокопарным, пустым декларациям. Люди из более близкого круга могли даже сказать, какой «литературный консультант» Союза композиторов скроил какую статью. Огромная бумажная гора почти погребла под собой Шостаковича-человека. Официальная маска прочно слилась с его лицом.

Поэтому меня так и ошеломило, когда из-за маски выглянуло лицо. Осторожно. С опаской. У Шостаковича был характерный способ говорить короткими предложениями, очень просто, зачастую скучно. Но это были живые слова, живые сцены. Было ясно, что композитор больше не тешил себя мыслью, что музыка может выразить все, не требуя

Во многих случаях Шостаковича даже не просили подписывать, считая такую формальность ненужной. В конце концов, кто бы усомнился в том, что Шостакович, как любой другой советский гражданин, подличает перед вождем и учителем? Таким образом, появились восхваления «замечательных работ товарища Сталина» в «Литературной газете» (30 сентября 1950 г.) за подписью Д. Шостаковича. Он даже не прочитал «своего» страстного панегирика.

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

словесного комментария. Его работы теперь говорили с нарастающей силой только об одном – о надвигающейся смерти. В конце 1960-х статьи Шостаковича в официальной прессе мешали той части публики, которая была ему важна, расслышать правду его музыки, когда она исполнялась. А услышит ли кто-нибудь ее, когда за ним закроется последняя дверь?

В 1971 году вышла моя книга о молодых ленинградских композиторах и была мгновенно распродана. (До моего отъезда из Советского Союза в 1976-м ее использовали по всей стране при изучении современной советской музыки). Предисловие Шостаковича было очень сильно сокращено: осталось только то, что говорило о современности, никаких воспоминаний.

Это стало для него последним импульсом к тому, чтобы рассказать миру свою версию событий, разворачивавшихся вокруг него в течение полувека. Мы решили начать работу над его воспоминаниями об этих событиях. «Я должен сделать это, должен», – говорил он. В одном письме он написал мне: «Вы должны продолжить начатое». Мы встречались и говорили все больше и чаще.

Почему он выбрал меня? Во-первых, я был молод, а именно перед молодежью, больше чем перед кем-либо еще, Шостакович хотел оправдаться. Я был поклонником его музыки и его самого, я не болтал, не хвастал тем, что он благоволит мне. Шостаковичу

понравилось и то, как я работаю, и моя книга о молодых ленинградцах; он несколько раз писал мне об этом.

Его желание вспоминать, возникшее как бы импульсивно, очевидно, долго вынашивалось. Когда я заговаривал о его умерших друзьях, он поражался, слыша от меня о людях и событиях, о которых сам забыл. «Это – самый интеллигентный человек из нового поколения», – так в итоге он оценил меня. Я привожу здесь эти слова не из тщеславия, но для того, чтобы объяснить, как этот закомплексованный

VIII
IX

СВИДЕТЕЛЬСТВО

человек пришел к своему трудному решению. Много лет ему казалось, что прошлое исчезло навсегда, и ему надо было привыкнуть к мысли, что неофициальная версия событий все еще существует. «Вы действительно не думаете, что история – шлюха?» – спросил он меня когда-то раз. Вопрос сильно отдавал неверием в то, что я смогу его понять; я был убежден в обратном. И это также было важно для Шостаковича.

Вот как мы работали. Мы садились за стол в его кабинете, и он предлагал мне выпить (от чего я всегда отказывался). Затем я начинал задавать вопросы, на которые он отвечал поначалу кратко и неохотно. Иногда мне приходилось ставить один и тот же вопрос по-разному. Шостаковичу требовалось время, чтобы «разогреться».

Постепенно его бледное лицо разрумянивалось, и его охватывало волнение.

Я продолжал спрашивать, делая стенографические заметки, чему научился за годы журналистики. (Мы отказались от записи на пленку по множеству причин, и главной из них было то, что Шостакович замирал перед микрофоном, как кролик перед удавом. Это была рефлекторная реакция на его вынужденные официальные выступления по радио.)

Я нашел удачную формулировку, помогавшую Шостаковичу говорить свободней, чем он привык даже с близкими друзьями: «Не вспоминайте о себе, рассказывайте о других». Конечно, Шостакович вспоминал о себе, но он постигал себя, говоря о других, видя в них свое отражение. Этот «зеркальный стиль» типичен для Петербурга, города на воде, зыбкого, призрачного. Этот прием любила и Анна Ахматова. Шостакович уважал Ахматову. В его квартире висел ее портрет, подаренный мной.

Сначала мы встречались у Шостаковича под Ленинградом,

где был Дом творчества композиторов. Шостакович ездил туда отдохнуть. Это было не очень удобно и затягивало нашу работу, каждый раз делая ее возобновление эмоцио-

нально трудным. Дело пошло живее в 1972 году, когда я перебрался в Москву, получив работу в «Советской музыке», ведущем музыкальном журнале страны.

Я стал старшим редактором «Советской музыки». Главной целью моего переезда было оказаться ближе к Шостаковичу, жившему в том же доме, в котором размещалась редакция. И, несмотря даже на то, что Шостакович часто уезжал из города, мы могли теперь встречаться гораздо регулярнее2. Работа начиналась с его телефонного звонка – обычно рано утром, когда редакция была еще пуста, – с его дребезжащего, хрипловатого тенора, спрашивавшего: «Вы сейчас свободны? Не могли бы вы подняться сюда?» И начинались изнурительные часы осторожного исследования.

Манера Шостаковича отвечать на вопросы была высокохудожественна. Некоторые фразы, очевидно, оттачивались годами. Он явно подражал своему литературному кумиру и другу, Михаилу Зощенко, мастеру изысканно отточенного иронического рассказа. Его речь пересыпали цитаты из Гоголя, Достоевского, Булгакова и Ильфа и Петрова. Иронические фразы он произносил без тени улыбки. И, наоборот, когда возбужденный Шостакович касался того, что глубоко затрагивало его чувства, нервная улыбка пробегала по его лицу.

Он часто противоречил себе. Тогда истинное значение его слов приходилось извлекать из ящика с тройным дном. Я вел постоянную борьбу с его чудачеством. Я уходил, совершенно выжатый. Гора стенограмм росла. Я перечитывал их

2 В дополнение к нашей главной работе я также помогал ему во многих менее существенных, но обременительных делах. Шостакович был членом редколлегии «Советской музыки», и предполагалось, что он должен давать письменные отзывы на материалы, готовившиеся к публикации. К нему часто обращались за поддержкой, когда возникал конфликт, связанный с музыкой. В таких случаях я выполнял функции его помощника, готовя по его просьбе отзывы, ответы и письма. Таким образом я стал чем-то вроде посредника между Шостаковичем и главным редактором журнала.

вновь и вновь, пытаясь выстроить из карандашных набросков многофигурную композицию, которая, я чувствовал, таилась в них.

Я разделил собранный материал на большие блоки, объединенные, как мне казалось, тематически. Когда я показал эти блоки Шостаковичу, он одобрил мою работу. То, что появилось на этих страницах, явно сильно подействовало на него. Постепенно я сформировал из этого гигантского множества воспоминаний главы по своему усмотрению и отпечатал их. Шостакович читал и подписывал каждую главу.

Нам обоим было ясно, что этот окончательный текст не может быть издан в СССР; я сделал несколько попыток в этом направлении и получил отказ. Я принял меры, чтобы передать рукопись на Запад. Шостакович согласился. Его единственным и безоговорочным желанием было, чтобы книгу издали посмертно. «После моей смерти, после моей смерти», – приговаривал он. Шостакович не был готов к новым испытаниям; он был слишком слаб, слишком измучен болезнью.

В ноябре 1974 года Шостакович пригласил меня к себе. Мы немного поговорили, а потом он спросил, где рукопись. «На Западе, – ответил я. – Наше соглашение остается в силе». Шостакович сказал: «Хорошо». Я сказал, что подготовлю заявление, объясняющее, почему его мемуары появились в печати только после его смерти (и впоследствии я послал ему письмо об этом соглашении). В конце нашей беседы он сказал, что хочет подписать мне фотографию. Он написал: «Дорогому Соломону Моисеевичу Волкову на добрую память. Д. Шостакович. 13 XI 1974». Потом, уже перед самым моим уходом, сказал: «Постойте. Дайте карточку». И со словами: «Это вам поможет», – приписал: «На память о наших беседах о Глазунове, Зощенко, Мейерхольде. Д. Ш.»

Вскоре после этого я обратился к советским властям за разрешением на отъезд на Запад. В августе 1975 года Шостакович умер. В июне 1976-го я прибыл в Нью-Йорк, решив

издать эту книгу. Я приношу глубокую благодарность тем отважным людям (некоторых из них я даже не знаю по имени), которые помогли доставить рукопись сюда в целости и сохранности. С самого моего прибытия меня поддержал Русский институт Колумбийского университета, научным сотрудником

которого я стал в 1976 году. Контакты с моими тамошними коллегами оказались благотворными и полезными. На рукопись немедленно дали отзыв Энн Харрис и Эрвин Гликс (Ann Harris, Erwin Glikes) из издательства «Harper amp;Rows», которым я очень благодарен за советы и внимание. Неоценимую помощь оказал мне мой поверенный Гарри Торчинер (Harry Torczyner).

И наконец, я благодарю моего далекого друга, который должен остаться безымянным: без его постоянного участия и поддержки этой книги бы не существовало.

Соломон Волков, Нью-Йорк, июнь 1979

XII
XIII

Соломон Волков ВВЕДЕНИЕ

На лице человека, лежавшего в открытом гробу, была улыбка. Я много раз видел, как он смеялся, а иногда и хохотал. Часто хмыкал или усмехался. Но я не мог припомнить такой улыбки – отчужденной и мирной. Спокойной, счастливой, как будто он вернулся в детство. Или совершил побег.

Шостаковичу нравилась история о Гоголе, одном из его литературных кумиров, – как тот якобы сбежал из гроба. Когда его могилу вскрыли (в Ленинграде, в 1930-х годах), гроб оказался пуст. Позже, конечно, недоразумение разъяснилось, тело Гоголя нашли и вернули на место. Но мысль о том, чтобы скрыться после смерти, казалась Шостаковичу очень соблазнительной.

Теперь он сбежал, и его не касался официальный некролог, напечатанный во всех советских газетах после его смерти 9 августа 1975 года: «На шестьдесят девятом году жизни скончался великий композитор нашего времени Дмитрий Дмитриевич Шостакович, депутат Верховного Совета СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР. Верный сын Коммунистической партии, выдающийся общественный и государственный деятель, художник, гражданин, Д. Д. Шостакович посвятил свою всю жизнь развитию советской музыки, утверждая идеалы социалистического гуманизма и интернационализма…»

И т. д. и т. п., в чугунном бюрократическом стиле. Первой под некрологом стояла подпись Брежнева, затем следовали в алфавитном порядке: шеф тайной полиции, министр обороны… (Длинный список завершало действительно незначительное лицо – Владимир Ягодкин, руководитель московской пропаганды, прославившийся только тем, что использовал бульдозеры на выставке диссидентского искусства в сентябре 1974 года.)

На официальных похоронах, 14 августа, высшие руководители от идеологии толпились вокруг гроба Шостаковича. Многие из них годами делали карьеру на критике его прегрешений. «Вороны слетелись», – сказал музыкант и близкий друг Шостаковича, повернув ко мне свое бледное лицо.

Шостакович все это предвидел. Он даже сочинил музыку к стихотворению, которое описало «торжественные» похороны русского гения другой эпохи, Пушкина:

Такой уж почет, что ближайшим друзьям – Нет места. В изглавье, в изножье, И справа, и слева – ручищи по швам – Жандармские груди и рожи.

Теперь для него уже ничто не имело значения: его не могла коснуться еще одна гротескная сцена, еще одна бессмыслица.

Шостакович родился в разгар беспорядков, 25 сентября 1906 года, в Петербурге, столице империи, еще сотрясаемой революционными событиями 1905 года. Городу предстояло дважды в течение десятилетия сменить имя: в 1914 году он стал Петроградом, а в 1924 – Ленинградом. Конфликт между властью и народом никогда здесь не прекращался; просто иногда он бывал менее заметен.

Русские поэты и писатели давно создали жуткий образ Петербурга, города «двойников» и разбитых жизней. Это был грандиозный проект Петра I, тирана, воздвигшего среди болот ценой бесчисленных жизней безумный символ самодержавия. Достоевский тоже считал, что «этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым».

Этот Петербург был источником вдохновения, декорацией и местом действия многих произведений Шостаковича. Здесь состоялись премьеры его семи симфоний, двух опер, трех балетов и большинства квартетов. (Говорят, что Шостакович хотел, чтобы его похоронили в Ленинграде, но его похоронили в Москве.) Ощущая родство с Петербургом, Шос-

такович был обречен на постоянную психологическую раздвоенность.

Другое противоречие досталось ему по наследству – разрыв между польским происхождением и постоянным стремлением

поднимать в своем творчестве, подобно Достоевскому и Мусоргскому, самые острые проблемы русской истории. Происхождение и история пересеклись. Прадед композитора Петр Шостакович, молодой ветеринар, участвовал в восстании 1830 года, этой отчаянной попытке Польши обрести независимость от России. После жестокого подавления восстания и взятия Варшавы его, вместе с тысячами других повстанцев, сослали в российскую глушь, сначала в Пермь, затем в Екатеринбург.

Несмотря на то, что семья обрусела, примесь «инородной крови», несомненно, ощущалась. (Шостаковичу напомнили об этом перед его поездкой в Варшаву на конкурс Шопена в 1927 году, когда государственные органы задались вопросом, разрешить ли «этому поляку» выезд.)

Дедушка Шостаковича Болеслав участвовал в подготовке к другому польскому восстанию – 1863 года, – которое также подавила русская армия. У Болеслава Шостаковича были тесные связи с революционной организацией «Земля и воля», одной из самых радикальных социалистических групп в России. Его сослали в Сибирь. В те годы слово «поляк» было почти синонимом слов «мятежник» или «подстрекатель».

Модный в России 1860-х годов радикализм был откровенно материалистичен. Искусство отвергалось как праздное времяпрепровождение, а распространенный лозунг эпохи гласил, что «пара ботинок стоит больше, чем Шекспир». Эта тенденция продолжалось и в дальнейшем.

Отец композитора, Дмитрий Болеславович Шостакович, не занимался политикой. Он сотрудничал с Дмитрием Ивановичем Менделеевым и жил в Петербурге мирной жизнью успешного инженера. Он женился на пианистке, Софье Ва-

сильевне Кокулиной. В семье серьезно интересовались музыкой, они уже не презирали Моцарта и Бетховена, но в основе их философии все еще лежала идея, что искусство должно приносить пользу.

Юный Шостакович – Митя – начал заниматься фортепьяно довольно поздно, в девять лет. Его первой наставницей была мать, которая, видя быстрые успехи сына, отвела его к учителю фортепьяно. Любимой семейной историей стал следующий разговор:

Я вам привела изумительного ученика!

У всех матерей изумительные дети…

За два года он переиграл все прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха. Было ясно, что мальчик исключительно одарен. Он делал успехи и в общеобразовательных дисциплинах.

Чем бы ни занимался Шостакович, он всегда стремился стать лучшим. Когда, почти одновременно с уроками фортепьяно, он начал сочинять, то занялся этим всерьез: среди его самых ранних сочинений – «Траурный марш памяти жертв революции» для фортепьяно. Это было непосредственной реакцией одиннадцатилетнего подростка на Февральскую революцию.

В Россию из-за границы вернулся Ленин. На Финляндском вокзале в Петрограде его приветствовали толпы; среди них мы могли бы увидеть и Митю.

В том же году Октябрьская революция привела к власти большевиков. Вскоре вспыхнула Гражданская война. Петроград, переставший быть столицей (Ленин перевел правительство в Москву), медленно пустел.

Семья Шостаковичей оставалась лояльной к новому режиму и не уезжала из города. В отличие от многих интеллигентов.

Страну охватил хаос. Деньги фактически потеряли свою ценность. Зато продукты питания были бесценны. Фабрики закрывались, транспорт стоял.

XVI
XVII

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

…в прекрасной нищете Твой брат, Петрополь, умирает, – писал Осип Мандельштам.

В 1919 году, в разгар разрухи, Шостакович поступил в Петроградскую консерваторию, которая оставалась лучшей музыкальной школой в стране. Ему было тринадцать лет. Здание не отапливалось. Когда классы все же собирались, профессора и студенты кутались в пальто, сидели в шляпах и перчатках. Шостакович был в числе самых прилежных студентов. Если его преподаватель фортепьяно, известный Леонид Николаев, не приезжал в консерваторию, Митя отправлялся к нему на дом.

Положение семьи становились все более мучительным. В начале 1922 года умер отец, заболев пневмонией вследствие голода. Софья Васильевна осталась с тремя детьми: Митей, тогда шестнадцатилетним; старшей дочерью, Марией, девятнадцати, и младшей – Зоей, тринадцати лет. Им было не на что жить. Они продали фортепьяно, но за квартиру так и не могли заплатить. Двое старших детей пошли работать. Митя нашел работу, играя на рояле в кино, сопровождая немые фильмы. Биографы любят

говорить, что эта ремесленная работа принесла Шостаковичу «пользу», но композитор вспоминал о ней с отвращением. В довершение неприятностей он заболел. Диагноз – туберкулез. Болезнь почти десять лет разрушала его организм.

Все это могло бы сломить другого человека, но не Шостаковича. Он был упорен и стоек. С раннего детства он верил в свою гениальность, хотя и держал это при себе. Работа была для него на первом месте. Он был намерен любой ценой оставаться лучшим студентом.

Самый ранний из известных нам портретов Шостаковича (углем и сангиной, работы Кустодиева), передает его упорство и внутреннюю собранность. Заметно в нем и другое качество. На портрете пристальный взгляд Шостаковича напоминает поэтическое описание, сделанное другом его юности:

«Я люблю весеннее небо после грозы. Это – ваши глаза». Кустодиев называл Шостаковича Флорестаном. Но, несмотря на молодость, Шостакович считал это сравнение чересчур романтичным. Мастерство было для него вс?. Он уверовал в это, будучи ребенком, и пронес это убеждение через всю жизнь3.

Талантливый молодой Шостакович, казалось, был преданным сторонником общепринятых музыкальных традиций композиторской школы Римского-Корсакова. Хотя Римский умер в 1908 году, ключевые позиции в консерватории продолжали занимать его соратники и ученики. Композицию Шостаковичу преподавал Максимилиан Штейнберг, зять Римского.

Первый музыкальный триумф Шостаковича подтвердил его близость «Петербургской школе». В девятнадцать лет он написал симфонию в качестве дипломной работы. Она была исполнена в том же, 1925, году ведущим оркестром под руководством главного дирижера Ленинградской филармонии. Ее успех был мгновенным и бурным; всем понравилась работа, поразительная, темпераментная и мастерски оркестрованная, и в то же время – традиционная и понятная. Ее слава быстро росла. В 1927 году состоялась Берлинская премьера симфонии под управлением Бруно Вальтера, в 1928-м ее исполнили Леопольд Стаковский и Отто Клемперер, а в 1931-м Первая вошла в репертуар Артуро Тоскани-ни. Почти всюду реакция была восторженной. Шостаковича называли одним из самых талантливых музыкантов нового поколения.

Но в этот момент триумфа Шостаковича испугала перспектива стать вторичным композитором. Он понимал, что рискует стать «дамой, приятной во всех отношениях» из

3 В зрелые годы он сказал студенту, который жаловался, что не может найти тему для второй части своей симфонии: «Не надо

искать тему; надо просто писать вторую часть». Еще и в 1972 г., в письме ко мне, он по-прежнему подчеркивал важность музыкального ремесла.

XVIII
XIX

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

«Мертвых душ» Гоголя. Он сжег многие свои рукописи, включая оперу по поэме Пушкина и балет по сказке Андерсена, посчитав их не более чем набросками. Он боялся, что, если и дальше будет пользоваться академическими приемами, то окончательно потеряет себя.

Несмотря на консерваторскую традицию, 1920-е годы были временем, когда в в культурной жизни новой России доминировало «левое» искусство. Для этого было много причин, и одна из главных – готовность авангарда сотрудничать с советской властью. (Самые видные представители традиционной культуры или уехали из России, или саботировали новый режим, или ждали, как повернутся события.) Какое-то время левые, казалось, задавали тон в культурной политике. Им дали возможность осуществить несколько смелых проектов.

На эту тенденцию накладывалось влияние извне. Как только жизнь немного наладилась после введения НЭПа в 1921, новая музыка, проникшая с Запада, стала с интересом изучаться и исполняться. В середине 1920-х в Ленинграде почти каждую неделю проходила интересная премьера нового произведения Хиндемита, Кфенека, «Шестерки» или «русских иностранцев»: Прокофьева и Стравинского. В Ленинград приезжали и играли свои произведения видные композиторы-авангардисты, в том числе Хиндемит и Барток. Эта новая музыка увлекла и Шостаковича.

Прославленных гастролеров, как и многих других, потрясали рассказы о том, как великодушно новое прогрессивное государство поддерживает новое искусство. Но в действительности никаких чудес не было. Вскоре оказалось, что государственные начальники от искусства были готовы поддерживать только работы пропагандистского плана. Шостакович получил ответственное задание – написать симфонию к десятой годовщине Революции – и успешно с ним справился. Симфония «Посвящение Октябрю» (как он назвал эту

работу), с хором на претенциозные стихи комсомольского поэта Александра Безыменского, ознаменовала (вместе с несколькими другими работами) переход Шостаковича к модернистской технике. В партитуре есть партия фабричного свиста (хотя композитор и указал, что его можно заменить совместным звучанием валторны, трубы и тромбона).

Тогда же Шостакович написал по заказу еще несколько серьезных работ. Все они были довольно хорошо встречены прессой. Влиятельные фигуры в музыкальном руководстве поддерживали талантливого молодого композитора. Ему очевидно готовили вакантную должность официозного композитора. Но, как Шостакович ни жаждал успеха и признания, да1 и финансовой самостоятельности, он не спешил занимать вакансию.

К концу 1920-х годов для подлинных художников закончился медовый месяц с советской властью. Власть начала вести себя так, как ей свойственно, – потребовала покорности. Чтобы быть в чести, получать заказы и жить спокойно, нужно было надеть смирительную рубашку и преданно служить. Какое-то время Шостакович, будучи молодым и честолюбивым художником, мирился со вкусами новых начальников, но, по мере наступления творческой зрелости, ему становилось все труднее и труднее выносить тупые требования советского бюрократического аппарата.

Что оставалось делать Шостаковичу? Он не мог и не хотел вступать в открытый конфликт с властью. И все же было ясно, что полное подчинение грозит творческим тупиком. Он выбрал другой путь: сознательно или нет, Шостакович стал вторым (первым был Мусоргский), великим композитором-юродивым.

Юродивые – чисто русское религиозное явление, которое даже осторожные советские ученые признают национальной особенностью. Ни в одном другом языке нет слова, в точности передающего значение русского слова «юродивый», с его широким историческим и культурным подтекстом.

XX
XXI

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Юродивый наделен даром видеть и слышать то, что другим недоступно. Но он сообщает миру свои пророчества

преднамеренно парадоксальным способом, кодом. Будучи единственным обличителем зла и несправедливости, он валяет дурака. Юродивый – анархист и индивидуалист, чья роль в обществе – разрушать общепринятые нормы морали и поведения, отвергая какие бы то ни было компромиссы. Но для себя он устанавливает строгие ограничения, правила и табу.

Корни юродства уходят в пятнадцатое столетие и еще более ранние времена; оно существовало как значимое явление до восемнадцатого века. В течение всего этого времени юродивые могли, обличая, оставаться в относительной безопасности. Власть признала их право критиковать и быть эксцентричными – в определенных рамках. Влияние юродивых было огромно. К их невнятным пророческим словам прислушивались как цари, так и крестьяне. Обычно юродство бывало врожденным, но могло быть и принято добровольно, «во славу Христа». Многие образованные люди становились юродивым и в качестве интеллектуальной оппозиции, протеста.

Шостакович не единственный, кто решил стать «новым юродивым». Эта модель поведения стала довольно популярной в его культурном окружении. Молодые ленинградские дадаисты, создавшие объединение ОБЭРИУ, вели себя как юродивые. Популярный сатирик Михаил Зощенко создал себе постоянную маску юродивого и оказал глубокое влияние на поведение Шостаковича и его манеру выражаться.

Для этих современных юродивых мир лежал в руинах, и попытки построить новое общество, по крайней мере в обозримом будущем, были обречены на провал. Они были голыми людьми на голой земле. Высокие ценности прошлого были дискредитированы. Они чувствовали, что новые идеалы можно выразить только «наизнанку». Их следовало доносить через призму осмеяния, сарказма и глупости.

Эти писатели и художники выбирали для выражения самых глубоких идей неброские, грубые и намеренно корявые слова. Но смысл этих слов был далеко не однозначен, они имели двойное или тройное значение. В их работах уличная речь гримасничала и паясничала, взяв на вооружение игру нюансов. Шутка перерастала в притчу, детский стишок – в ужасающее исследование образа жизни.

Само собой разумеется, что юродство Шостаковича и его друзей не могло быть столь же последовательным, как у их исторических прототипов. Юродивые прошлого полностью отвергали культуру и общество. Новый юродивый «бежал, чтобы остаться». Их попытки реабилитировать традиционную культуру с помощью методов, заимствованных из арсенала антикультуры,

несмотря на явно морализаторский и проповеднический подтекст, предпринимались в нерелигиозном контексте.

Шостакович придавал большое значение этой перекличке с Мусоргским, который, как писал музыковед Борис Асафьев, «бежал от некоторых внутренних противоречий в область полу-проповедничества, полу-юродства». В области музыки Шостакович воспринимал себя преемником Мусоргского, но теперь он связывал себя с ним и на человеческом уровне, иногда изображая «идиота» (как называли Мусоргского даже самые близкие друзья).

Вступив на путь юродства, Шостакович избавил себя от ответственности за свои слова: ничто, даже самые высокопарные и красивые слова, не означало того, что произносилось. Высказывание общеизвестных истин оказывалось насмешкой, и, наоборот, насмешка часто несла трагическую правду. Это же относится и к его музыкальным произведениям. Композитор преднамеренно написал ораторию «без заключительной строфы», чтобы заставить публику искать смысл в том, что, на первый взгляд, казалось незначительной вокальной вещицей.

XXII
XXIII

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Конечно, это решение было принято не внезапно; оно стало результатом долгих сомнений и колебаний. Каждодневное поведение Шостаковича было очень сильно предопределено – как и поведение многих настоящих старинных юродивых «во славу Христа» – реакцией властей, которые были порой более нетерпимы, а порой – менее. Большую часть поступков Шостаковичу и его друзьям, которые хотели выжить, но не любой ценой, диктовал инстинкт самосохранения. И в этом им помогала маска юродивого. Важно отметить, что не только Шостакович считал себя юродивым, но так его воспринимали и близкие люди. Слово «юродивый» часто применялось к нему в русских музыкальных кругах.

На протяжении всей своей жизни Шостакович периодически обращался к юродству с его традиционной заботой об угнетенном народе. Это приобретало различные формы по мере того, как тело композитора и его дух зрели, а затем – увядали. В молодости это помогало ему дистанцироваться от лидеров «левого» искусства,

таких как Мейерхольд, Маяковский и Эйзенштейн. Пушкин, как известно, «милость к падшим призывал». Шостакович мог бы сказать, что после 1927 года разделил заботу Пушкина о падших, поскольку эта тема играет важную роль в двух операх композитора-юродивого: «Нос» по Гоголю (1928 г.), и «Леди Макбет Мцен-ского уезда» по Лескову (1932 г.).

Персонажи гоголевской повести – маски, но Шостакович превращает их в людей. Даже Нос, отделившийся от своего владельца, майора Ковалева, и отправившийся на прогулку по Петербургу в мундире, в трактовке Шостаковича приобретает реалистические черты. Композитора интересует столкновение человека с безликой толпой, он тщательно исследует механизм массового психоза. Мы переживаем и за Носа, которому грозят смертью разъяренные горожане, и за «безносого» Ковалева.

Шостакович использовал фабулу повести как трамплин, преломив события и персонажей через призму совершенно иного автора с иным стилем – Достоевского.

В «Леди Макбет Мценского уезда» (в более поздней, второй, редакции оперу назвали «Катерина Измайлова») связь с Достоевским также очевидна. Пример – описание торжествующей, всеохватной власти полиции. Как и в «Носе», Шостакович сталкивает своих персонажей с полицейской машиной.

В обоих случаях уголовное дело используется для того, чтобы более четко описать «узловые станции» персонажей. Он опошляет уже и без того пошлое и делает ярче цвета при помощи резких, кричащих контрастов.

В «Леди Макбет» Катерина Измайлова убивает ради любви, и Шостакович оправдывает ее. В его интерпретации настоящие преступники – это те бессердечные, грубые и сильные мужчины, которых убивает Катерина, а сама она – их жертва.

Очень важен финал оперы. Сцена каторги (этого аналога трудового концлагеря) – это прямое музыкальное воплощение некоторых страниц из «Мертвого дома» Достоевского. Для Шостаковича преступники – «несчастненькие», и в то же самое время – судьи. Катерину мучает совесть, и ее интонации совпадают, почти сливаются, с мелодиями хора заключенных; то есть частное и греховное растворяется в общем и моральном. Эта концепция искупления и очищения – главная у Достоевского. В «Леди Макбет» это выражено с почти мелодраматической откровенностью. Шостакович не скрывает своего намерения проповедовать.

Путь, пройденный Шостаковичем от «Носа» до «Леди Макбет», – это дистанция между многообещающим юношей и широко известным композитором. «Леди Макбет» имела

огромный – и беспрецедентный для современной работы – успех. После премьеры она было сыграна в Ленинграде в 1934 году 36 раз за пять месяцев, а в Москве состоялось 94

XXIV
XXV

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

представления за два сезона. Она почти немедленно была поставлена в Стокгольме, Праге, Лондоне, Цюрихе и Копенгагене. Тосканини включил фрагменты из нее в свой репертуар. Американская премьера под управлением Артура Род-зинского вызвала большой интерес. Вирджил Томсон назвала свою статью в «Современной Музыке» (1935) «Социализм в "Метрополитен"».

Шостаковича провозглашали гением.

А затем грянула беда. Сталин приехал посмотреть «Леди Макбет» и в ярости покинул театр. 28 января 1936 года в официальном партийном органе «Правде» появилась разгромная редакционная статья «Сумбур вместо музыки», фактически продиктованная Сталиным.

«Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой "музыкой" трудно, запомнить ее невозможно».

То было время, когда террор бушевал по всей стране Чистки приобрели огромные масштабы. Внутри страны выросла новое государство – «Архипелаг Гулаг». В этом контексте сталинское предупреждение Шостаковичу в «Правде»: «Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо», – было недвусмысленным и явно угрожающим. А неделю спустя в «Правде» появилась вторая передовая статья, на сей раз громившая музыку Шостаковича к балету, поставленному в Большом театре. Композитор и его близкие были уверены, что его арестуют. Друзья дистанцировались от него. Как у многих тогда, у него был наготове упакованный чемоданчик. За жертвами обычно приходили по ночам. Шостакович не спал. Он лежал в темноте, прислушиваясь и ожидая.

Газеты того времени были полны писем и статей, требовавших смерти для «террористов, шпионов и заговорщиков». Под ними стояли подписи тех, кто стремился выжить любой

ценой. Но, невзирая на риск, Шостакович не подписывал таких писем.

Сталин лично принял относительно Шостаковича решение, которое никогда впоследствии не менялось: несмотря на его близость с такими «врагами народа», безжалостно уничтоженными Сталиным, как Мейерхольд и маршал Тухачевский, Шостакович не должен быть арестован. Необычные отношения между Сталиным и Шостаковичем на самом деле были глубоко традиционны для русской культуры: двойственный «диалог» между царем и юродивым (или между царем и поэтом, играющим, пытаясь выжить, роль юродивого) достиг трагического накала.

Мановение сталинской руки могло утвердить или уничтожить любое явление культурной жизни, не говоря уже об отдельных судьбах. Статья в «Правде» стала началом злобной кампании против Шостаковича и его собратьев, а эпитет «формализм», перекочевавший из эстетического лексикона в политический, вошел в широкое употребление.

В истории советских литературы и искусства нет ни одной мало-мальски значимой фигуры, кто не был бы в какой-то момент заклеймен как «формалист». Это было совершенно произвольное обвинение. Многие из обвиняемых погибли. После «Сумбура» Шостакович был в отчаянии, на грани самоубийства. Постоянное ожидание ареста давило на психику. В течение почти четырех десятилетий, до самой смерти, он смотрел на себя как на заложника, осужденного. Страх мог быть больше или меньше, но полностью не исчезал никогда. Вся страна превратилась в огромную тюрьму, из которой нет спасения.

(Во многих отношениях враждебность и недоверие Шостаковича к Западу зародились именно в тот период, когда Запад прилагал все усилия, чтобы не замечать Гулага. У Шостаковича никогда не было дружественных контактов с иностранцами, за исключением, разве что, Бенджамина Бриттена. Не случайно он посвятил Бриттену свою Четырна-

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

дцатую симфонию для сопрано, баса и камерного оркестра, в которой главный герой, брошенный в тюрьму, выкрикивает в

изнеможении:

Здесь надо мной могильный свод. Здесь умер я для всех.)

Страх перед репрессиями заставил Шостаковича отложить премьеру Четвертой симфонии, которую он закончил в 1936 году: он боялся искушать судьбу4 В 1932 году, после бурного ухаживания, композитор женился на Нине Варзар, красивой и энергичной девушке и одаренном физике. В 1936 году у них родилась дочь Галя, а в 1938 – сын Максим. Таким образом, на Шостаковиче теперь лежала ответственность не только за себя, но и за свою семью.

Обстановка все более обострялась. Каждый диктатор пытается создать аппарат управления «своим» искусством. Построенный Сталиным – и доныне является самым эффективных из всех, какие знал мир. Он обеспечил беспрецедентную степень покорности советских деятелей культуры в обслуживании его непрестанно меняющихся пропагандистских целей.

Сталин усилил и усовершенствовал систему «творческих союзов». В рамках этой системы право работать (и, следовательно, жить жизнью художника) получали только официально зарегистрированные и признанные властью личности. Начиная в 1932 года формировались творческие союзы писателей, композиторов, художников и др., как бюрократиче-

Премьера состоялась четверть века спустя. В течение всех этих лет композитор терпеливо читал в печати сообщения о том, что он не публикует симфонию, потому что неудовлетворен ею; он даже поощрял эту ерунду. Зато, когда симфонию наконец стали репетировать, он не изменил ни единой ноты. Дирижеру, который предложил несколько сокращений, он отказал категорически: «Слопают, – сказал Шостакович. – Слопают». *(Напоминаем, что это перевод; как именно выразился Д. Д., мы можем лишь догадываться. - Прим. перев.)* Четвертая симфония имела громкий успех, как и возрождение после долгого запрета ряда других работ. Музыка Шостаковича выдержала испытание временем.

ские организации со строго определенной иерархией, распределением ответственности и постоянной взаимной слежкой. При каждой организации было подразделение «службы безопасности» или тайной полиции, равно как несметное число неофициальных информаторов. Эта практика продолжается по сей день. Любая попытка деятеля искусства обойтись без членства в союзе заканчивается трагически: для этого всегда наготове различные формы давления и репрессий. С другой стороны, повиновение всегда вознаграждается. За этим хорошо смазанным и исправно работающим механизмом стояла фигура Сталина,

обязательное присутствие которого часто придавало событиям гротескный и трагикомический оттенок.

Отношения со Сталиным были решающим фактором в жизни и работе Шостаковича. В стране, где правитель обладает полной властью над судьбами подданных, Шостакович вынес тяжкие испытания и публичные оскорбления со стороны Сталина, и почти одновременно тот отмечал его самыми высокими званиями и почестями. Как это ни парадоксально, беспрецедентную известность композитору принесло именно сочетание почестей и клеветы.

21 ноября 1937 года может считаться днем водораздела в музыкальной судьбе Шостаковича. Зал Ленинградской филармонии был переполнен. Сливки советского общества: музыканты, писатели, актеры, художники, самые прославленные, каждый в своей области, – собрались на премьеру Пятой симфонии опального композитора. Все ждали сенсации, скандала и, пытаясь угадать, что ждет композитора, обменивались сплетнями и анекдотами. В конце концов, несмотря на террор, общественная жизнь продолжалась.

Но когда отзвучали последние ноты, началась буря, как это будет почти на всех последующих советских премьерах главных работ Шостаковича. Многие плакали. Произведение Шостаковича представляло собой работу честного и мыслящего художника, стоящего перед решающим выбором и на-

ходящегося под колоссальным моральным давлением. Симфония пронизана невротической пульсацией; композитор лихорадочно ищет выхода из лабиринта, чтобы оказаться, в итоге, как выразился один советский композитор, в «газовой камере идей».

«Это не музыка; это – нервное электричество высокого напряжения», – заметил потрясенный слушатель Пятой, которая по сей день остается произведением Шостаковича, вызывающим наибольшее восхищение. Симфония показала, что он говорит от имени всего своего поколения, и на многие десятилетия Шостакович стал знаковой фигурой. На Западе его имя приобрело символический смысл и для правых, и для левых. Вероятно, ни

одному другому композитору в истории музыки не была уготована такая роль в политической жизни.

Шостакович воскресил умирающий жанр симфонии: это была идеальная форма, чтобы выразить обуревавшие его чувства и идеи. В Пятой он наконец преодолел влияние современных западных композиторов, Стравинского, Прокофьева и, в первую очередь, Густава Малера, создав свой собственный неподражаемый стиль.

Наиболее характерной чертой музыки Шостаковича стали ее напряженные, мечущиеся мелодии. Темы обычно разрастаются, пронизывая симфонию, создавая новые «ветви», это – общая основа симфонических полотен Шостаковича, часто огромных и почти всегда разнообразных.

Другой важный элемент музыки Шостаковича – ее богатый, трехмерный, разнообразный ритм. Порой композитор использует ритм как независимое средство выражения, строя на этом большие симфонические пласты (например, известный эпизод «марша» в Седьмой симфонии, Ленинградской).

Шостакович придавал большое значение оркестровке. Он мог сразу представить, как музыка будет исполняться оркестром и, в отличие от многих композиторов, записывал

партитуру сразу в готовом виде, а не как фортепьянное переложение. Оркестровые тембры были для него индивидуальны, ему нравилось персонифицировать их (скажем, предрассветный голос флейты в «Царстве мертвых» первой части Одиннадцатой симфонии). Монологи солирующих инструментов в его оркестровых работах часто напоминают речь оратора, в других случаях они напоминают сокровенное признание.

Многое в симфониях Шостаковича вызывает аналогии с театром и кино. В этом нет ничего предосудительного, хотя, похоже, многие критики все еще считают так. В свое время «чистую» симфоническую музыку Гайдна, Моцарта и Бетховена путали с программными картинками эпохи Просвещения, а Чайковский с Брамсом, каждый своим собственным образом, перерабатывали наследие романтичной литературы и драмы. Шостакович принял участие в создании ***музы кальной мифологии двадцатого века*** На самом деле его стиль, как сказал Иван Соллертинский о Малере, – это Достоевский, пересказанный Чаплином.

В музыке Шостаковича высокая выразительность, гротеск и проникающий лиризм сочетаются с безыскусностью рассказа. Слушатель, даже не обладающий музыкальной эрудицией и опытом, почти всегда может следить за развитием музыкального «сюжета».

В статье «Сумбур вместо музыки», наряду с издевательством, был разоблачающий промах: утверждение, что Шостакович нисколько не бездарен и что он умеет выразить в музыке простые и сильные чувства. Бесспорно, это наблюдение связано с реакцией Сталина на фильмы, к которым Шостакович писал музыку. Эти фильмы были очень популярны в свое время не только в Советском Союзе, но и на Западе среди левой интеллигенции (хотя теперь о них редко вспоминают), и, конечно, наиболее жизнеспособная их составляющая – музыка Шостаковича.

XXX
XXXI

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Сталин, обладавший потрясающим пониманием пропагандистского потенциала искусства, уделял особое внимание кинематографу. Он видел, что советские кинофильмы оказывают сильное эмоциональное воздействие, которое очень усиливается благодаря музыке Шостаковича. Поэтому многие его фильмы получили одобрение Сталина. Для самого Шостаковича киномузыка была отдачей кесарю кесарева, что представлялось эффективным и относительно безопасным способом сохранить жизнь и создавать свою собственную музыку. Власть легко восприняла Пятую и многие другие его сочинения. Некоторые из этих работ были даже удостоены Сталинской премии – самой высокой награды того периода, присуждавшейся ежегодно с личного одобрения Сталина.

Но наибольший пропагандистский эффект Сталин извлек из так называемых военных симфоний Шостаковича – Седьмой и Восьмой, – которые появился во время Второй мировой войны. Обстоятельства, при которых была создана Седьмая, были оглашены по всему миру: первые три части были написаны примерно за месяц в Ленинграде, под огнем немцев, которые добрались до этого города в сентябре 1941 года. Симфония, таким образом, считалась прямым отражением событий первых дней войны. Никто не учитывал манеру работы композитора. Шостакович писал очень быстро, но только после того, как музыка полностью оформлялась в его сознании. Трагическая Седьмая была отражением довоенной судьбы и самого композитора, и Ленинграда.

Но первые слушатели не связывали известный «марш» из

первой части Седьмой с немецким вторжением, это – результат более поздней пропаганды. Дирижер Евгений Мра-винский, друг композитора тех лет (ему посвящена Восьмая симфония), вспоминал, что, услышав марш из Седьмой по

радио в марте 1942 года, он подумал, что композитор создал всеобъемлющую картину глупости и тупой пошлости5.

Популярность эпизода марша скрыла очевидный факт, что первая часть – а в действительности, и произведение в целом – полна скорби в стиле реквиема. Шостакович при любой возможности подчеркивал, что для него центральное место в этой музыке занимала интонация реквиема. Но слова композитора сознательно игнорировались. Довоенные годы, в действительности полные голода, страха и массовых убийств невинных людей в период сталинского террора, рисовались теперь в официальной пропаганде как светлая и беззаботная идиллия. Так почему бы не представить симфонию «символом борьбы» с немцами?

Труднее было это сделать с Восьмой симфонией, впервые исполненной полтора года спустя. Илья Эренбург писал: «Я вернулся после исполнения потрясенным: я услышал голос древнего хора из греческой трагедии. У музыки есть огромное преимущество – она может, ничего не называя, сказать обо всем». Эренбург позже вспоминал военные годы как время относительной свободы для советских деятелей искусства: «Ты мог изображать горе и разрушение», так как вина лежала на иноземцах, немцах. В мирное время от искусства требовали безоблачного оптимизма, в этих условиях «реквиемы» Шостаковича были бы, конечно, подвергнуты уничтожающей критике. Как ни странно, война спасла композитора.

Другой временной защитой была все возрастающая популярность Шостаковича в странах-союзницах. В Англии шестьдесят тысяч слушателей восторженно приветствовали

5 С чисто музыкальной точки зрения нетрудно понять, откуда возникло это впечатление: тема марша включает в себя популярную мелодию «Пойду к Максиму я» из оперетты Легара «Веселая вдова». Для близких друзей Шостаковича в теме Седьмой симфонии был еще и шутливый намек: возможно, в семье так адресовались к маленькому сыну Шостаковича, Максиму.

XXXII
XXXIII

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Седьмую, когда она была исполнена под управлением сэра Генри Джозефа Вуда в Альберт-холле. В Соединенных Штатах ведущие дирижеры: Леопольд Стоковский, Юджин Ор-манди, Сергей Кусевицкий, Артур Родзинский – оспаривали право провести премьеру сенсационной симфонии. Они писали письма и слали телеграммы в советское посольство, а их друзья и агенты проводили кампанию по убеждению советских представителей предоставить право первого исполнения «их» дирижерам, сообщая при этом «компромат» на своих конкурентов.

Артуро Тосканини поздно вступил в битву, но за ним была мощь NBC, и он победил. Он получил первую копию партитуры на фотопленке, доставленной в Соединенные Штаты на военном судне. Радиопремьеру этого произведения, которая транслировалась из Радио-сити в Нью-Йорке 19 июля 1942 года, слушали миллионы американцев.

За тот первый сезон симфония был исполнена в Соединенных Штатах 62 раза. Ее передавали 1 934 радиостанции Соединенных Штатов и 99 – латиноамериканских. В сентябре 1942 года в Сан-Франциско прошел фестиваль музыки Шостаковича с участием лучших американских оркестров. Тосканини повторил там Седьмую симфонию в огромном открытом амфитеатре. За право первой радиотрансляции Восьмой симфонии CBS заплатила советскому правительству десять тысяч долларов.

В те годы лицо Шостаковича было знакомо западным зрителям по фотографиям, портретам и журнальным обложкам: внимательные глаза за круглыми очками, тонкие сжатые губы, детский овал лица и вечный вихор. (Со временем углы рта опустились, а брови поднялись; старость пыталась изменить черты лица; более отчетливой стала маска страха.) Шостакович отвечал на аплодисменты смущенно и как-то карикатурно. Он судорожно и неловко кланялся, а его нога дергалась вбок. Шостакович был «непохож на композитора», и это тоже всем нравилось.

Сталин уделял пристальное внимание пропаганде среди союзников. Какое-то время он сдерживал свои ксенофобские инстинкты, но тем сильнее оказался взрыв его ненависти, когда после войны дружба с союзниками закончилась. По велению Сталина началась кампания против «космополитизма» и «низкопоклонства перед Западом». Политическая кампания. Миллионы советских граждан, которые во время войны контактировали с другим миром и другим образом жизни, тех,

кто научился рисковать, проявлять отвагу и инициативу, следовало вернуть в состояние покорности. Снова начались массовые аресты и ссылки, состоялось несколько суровых антисемитских акций. Одновременно при малейшей возможности торжествовал русский национализм.

Культуре режим уделял специфическое «внимание». Начиная с 1946 года одно за другим выходили постановления с нападками на книги, спектакли и фильмы. Первыми жертвами оказались Зощенко и Ахматова. Кульминацией стало Постановление Политбюро ЦК КПСС от 10 февраля 1948 года «Об опере "Великая Дружба" В. Мурадели». Как говорилось в советском комментарии того времени, «всемирно-историческое значение» этого печально известного решения состоит в том, что оно «наметило истинный путь развития самой великой музыкальной культуры нашего времени и, в то же самое время, нанесло решающий удар по эстетике буржуазного декаданса, показав миллионам простых людей всех стран мира его гнилую сущность». Автор радостно добавлял: «Буржуазный модернизм не переживет этого удара».

«Историческое постановление» было направлено против композиторов «придерживавшихся формалистического, антинародного направления». В список тех, «в чьих сочинениях были особенно явны формалистические извращения и антинародные тенденции в музыке, чуждые советским людям и их художественным вкусам», вошли Шостакович, Прокофьев, Шебалин, Гавриил Попов и Мясковский. Решение уничтожа-

ло самые талантливые имена в советской музыке, в первую очередь – Шостаковича и Прокофьева. Ремесленник Мурадели и его бесцветная опера, осужденная в «историческом постановлении», стали только поводом. Сталин особенно злился на Шостаковича как из-за его популярности на Западе, так и за отказ посвятить ему в конце войны величественную триумфальную Девятую симфонию, которая воспевала бы гениальность и мудрость вождя. Вместо этого Шостакович написал в 1945 году симфонию, полную сарказма и горечи. Юродивый плакал на празднестве, когда большинство верило в наступление безоблачной жизни. И это печальное пророчество,

как все могли вскоре убедиться, оправдалось.

После 1948 года Шостакович ушел в себя. Внутреннее раздвоение состоялось. Время от времени ему приходилось публично выступать, торопливо и с видимым отвращением читая полные пафоса заявления, не им написанные. Теперь все это его не так травмировало, как в 1936-м, поскольку он был готов к худшему. События неслись мимо, не задевая его; он, казалось, наблюдал за ними со стороны. Его сочинения исчезли из репертуара – никакой реакции; газеты полны «писем трудящихся», осуждающих его музыку – никакой реакции; в школах дети учат, что Шостакович нанес искусству «огромный вред» – также никакой реакции.

Он чувствовал себя одиноким: его друзья умерли, исчезли или делали карьеру, – но он привык и к этому. Теперь он жил в Москве – городе, который так и не стал его домом. Последним оплотом оставалась семья, но и этому последнему прибежищу судьба уготовала короткую жизнь: в 1954 году умерла любимая жена Нина Варзар, а дети становились самостоятельными. Второй, неудачный, брак с Маргаритой Каиновой вскоре закончился разводом. И при этом казалось, что охота на ведьм будет продолжаться вечно. Мир надолго стал серым. Это был мир предательства и страха, привычного, как дождь за окном.

Но Шостакович продолжал сочинять, тайно, как говорится, «в стол». Одной из его работ, которая высмеивала Сталина и его прихвостней, организовавших «антиформалистическую» кампанию 1948 года, еще предстоит быть исполненной или изданной. Другие сочинения со временем получили широкую известность. Среди них – несколько важнейших для него работ (Первый концерт для скрипки, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», Четвертый квартет), в которых Шостакович говорит с состраданием, используя фольклорные мотивы, о еврейской судьбе – изгнании, почти уничтожении, чудом выживших. Эта тема соединялась с автобиографическими мотивами: одинокий человек против разъяренной, тупой толпы6.

Это был период противоречий, как явствует из поразительного диалога Шостаковича со Сталиным, который отражен в этой книге. С одной стороны, главные сочинения Шостаковича не исполнялись, с другой – Сталин лично позвонил, чтобы убедить его поехать в марте 1949 года в Нью-Йорк на культурную и научную конференцию за мир во всем мире в качестве выдающегося деятеля и полномочного представителя советского искусства. Несмотря на свой горячий спор со Сталиным, он поехал – и это был для него весьма печальный опыт. Он играл на фортепьяно скерцо из Пятой симфонии перед

огромной аудиторией в Мэдисон-Сквер-Гарден, но чувствовал себя пешкой в циничной политической игре. Не считая поездки в Варшаву на молодежный фортепьянный конкурс, с заездом в Берлин, это была его первая поездка за границу, в придачу еще – в неприятной

6 Шостакович открыто выступил против антисемитизма в своей Тринадцатой симфонии. Это было в 62-м, когда у власти был не Сталин, а Хрущев, но официальное отношение к евреям было по-прежнему враждебным. Проповедь, прозвучавшая в Тринадцатой (которая включала в себя известное стихотворение Евтушенко «Бабий Яр») стала причиной последнего острого и ставшего широко известным конфликта между советской властью и композитором.

XXXVI
XXXVII

СВИДЕТЕЛЬСТВО
Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

роли ложной знаменитости. У него уже сформировалось отношение к «западным» ценностям как к враждебным и чуждым его внутренним устремлениям. Его краткое пребывание в Америке, которое происходило при чрезвычайно тягостных обстоятельствах (как и последующие посещения, в 1959 и 1973 годах), только укрепило это предубеждение. Шостаковича особенно травмировала агрессивность американских репортеров, и однообразие жизни по возвращении показалось ему почти желанным.

Смерть Сталина в 1953 году повергла страну в шок. Советский Союз начал изменяться, на ощупь, осторожно, но в направлении, о котором запуганная интеллигенция даже не позволяла себе мечтать – не к худшему, а к лучшему. Началась «оттепель». Огромная мировая держава стояла на перепутье; и многие также ощутили себя на перепутье.

Шостакович подвел итог сталинской эры в Десятой симфонии (1953). Ее вторая часть – это суровый, беспощадный, как гибельный вихрь, «музыкальный портрет» Сталина В этом же сочинении он впервые использовал собственную музыкальную монограмму, DSCH (ноты ре, ми-бемоль, до, си), которая займет столь важное место в его последующих сочинениях. Словно со смертью деспота юродивый мог начать утверждать собственную личность в своей работе.

Само собой разумеется, что Шостакович всей душой стоял за либералов. Его не удивили факты, обнародованные Хрущевым, когда тот развенчал Сталина в 1956 году. Это означало лишь то, что теперь можно открыто говорить о преступлениях «вождя и учителя», хотя и эта свобода оказалась недолговечной. Шостакович сочинял музыку на слова очень прогрессивного (по советским стандартам) поэта Евтушенко; он писал и подписывал ходатайства о «реабилитации» музыкантов, отправленных в сталинские лагеря, и помогал оставшимся в живых вернуться и получить работу; он даже попытался влиять на ослабление принятых Сталиным жестких мер в области культуры. Новое постановление, при-

нятое по указанию Хрущева в 1958 году, объявляло, что Сталин был «субъективен» в своем подходе к произведениям искусства, это сняло с Шостаковича клеймо «формалиста» и заметно укрепило его положение. Композитор посвящал большую часть своего времени разнообразной помощи простым людям, защищая их от бюрократов.

Когда власти решили назначить Шостаковича на должность первого секретаря созданного Российского отделения общесоюзного Союза композиторов, ему пришлось вступить в партию.

14 сентября 1960 года открытое заседание Союза композиторов, созванное для приема Шостаковича в партию, привлекло множество людей, жаждавших чего-то необычного: они ожидали от юродивого какого-то представления. И оказались правы. Шостакович бормотал заранее написанный текст, не отрывая глаз от бумаги, за исключением одного момента, когда его голос вдруг резко взлетел вверх: «Всем хорошим во мне я обязан…» Зал ожидал стандартного и непременного «… коммунистической партии и советскому правительству», но Шостакович выкрикнул: «…моим родителям!»

Шесть лет спустя, накануне своего шестидесятилетия, он написал небольшое вокальное сочинение, полное болезненной самоиронии, под названием «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» на свой собственный текст. Главная часть этой вещи – пародийный список «почетных званий композитора, весьма ответственных нагрузок и должностей». Это – гротесковые шутки для понимающих. Чтобы понять их, нужно знать правила игры7. Но, несмотря на его звания и

7 Например, чтобы полностью понять смысл опуса 139, «Марша советской милиции для духового оркестра», сочиненного в 1970 году между Тринадцатым квартетом и Пятнадцатой

симфонией, надо знать, что Зощенко, кумир Шостаковича, в юности недолго служил в армии. В сочинениях композитора содержится длинный список таких личных шуток.

XXXVIII
XXXIX

СВИДЕТЕЛЬСТВО
Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

награды, до конца 1960-х русская интеллигенция не рассматривала композитора как часть официоза. В течение многих десятилетий эмоциональная правдивость его музыки помогала ей выживать в нравственном смысле. Другого Шостаковича у России не было.

В годы «оттепели» Шостакович написал несколько важных работ, имевших большой резонанс в советском обществе; были исполнены и другие сочинения, ранее недоступные зрителям, в том числе «Леди Макбет» (переименованная в «Катерину Измайлову»), Четвертая симфония и инструментальные и вокальные произведения конца 1940-х. Однако постепенно между самым великим из живущих русских композиторов и большинством свободомыслящих интеллектуалов образовалась пропасть.

Вот краткая хронология, показывающая накал происходивших тогда событий. В 1962 году «Новый мир» напечатал «Один день Ивана Денисовича» Солженицына. А в 1966 году в Москве судили Андрея Синявского и Юлия Даниэля, которые опубликовали на Западе свои сатирические произведения. Это судилище потрясло советскую творческую элиту. Новый всплеск инакомыслия – во время «Пражской весны» и вторжения войск Варшавского договора в Чехословакию в августе 1968 года. В том же году академик Сахаров обнародовал свою статью «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе». Статья широко разошлась в самиздате, который к тому времени как на родине, так и за границей добился статуса «параллельной» русской литературы, зачастую гораздо более влиятельной, чем официальная.

Диссидентство превращалось в политическое движение. Шостакович следил за этим процессом с интересом и симпатией, но не мог к нему присоединиться. Юродивый не может посягнуть на общественный строй. Он противостоит людям, а не порядку. Он выступает во имя человечности, а не ради политических

изменений. Шостакович был моралистом – в

конце концов ожесточившимся, как становится ясно из этой книги, – но у него никогда не было политической программы8.

Кроме того, по мере того, как он вступал в свой «поздний» период, его сочинения становились все более самосозерцательными. Темы рефлексии, самоанализа, всегда отличавшие его музыку, зазвучали по-иному: прежде она была музыкой для других, а если о себе, то – в столкновении и взаимосвязях с другими; теперь же – о себе и для себя.

Здоровье композитора, никогда не бывшее хорошим, быстро разрушалось. В 1966 году у него случился сердечный приступ, в следующем – он сломал ногу: его кости стали хрупкими, и любое неосторожное резкое движение могло привести к тяжким последствиям. Его состояние до конца так никогда и не было диагностировано. Лечение приносило только временное облегчение.

Теперь Шостакович появлялся на публике только со своей молодой третьей женой, Ириной Супинской. Ей приходилось помогать ему сидеть и стоять, подавать ему пальто. Его губы заметно дрожали, как если бы он собирался закричать. Публичные выходы стали для него чрезвычайно трудны. Дома он казался куда более спокойным и более уверенным в себе. Даже исполнение своих сочинений на фортепьяно стоило большой боли, а протягивая правую руку, он поддерживал ее левой. Он всерьез учился писать левой рукой, на случай, если правая – полностью откажет.

В работах Шостаковича теперь преобладали картины смерти. В его Четырнадцатой симфонии (1969) очень заметно влияние «Песен и плясок смерти» Мусоргского. Музыка проникнута безутешной мукой, солист заявляет: «Смерть всесильна». Солженицын, как диссидент и весьма религиозный христианин, не смог принять этого. Несмотря на преж-

8В последние годы жизни он написал мне: «Хорошая музыка не зла. Хорошая поэзия не зла. Это примитивно, но ох как верно!»

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

ние сердечные отношения9, у них с Шостаковичем произошла ссора. Диссиденты требовали политических выступлений, а не

самоанализа. Борьба с правительством была для них несравненно актуальней, чем – со смертью. Кроме того, отказ Шостаковича подписываться под политическими заявлениями диссидентов был в их глазах не чем иным как капитуляцией. Впервые композитор был замечен не в юродстве, а в оппортунизме.

Он умирал. Его долгое, одинокое путешествие заканчивалось, но он смотрел на это как на уход в никуда. В этом смысле, как и во многих других, он был истинным героем Достоевского – человеком, который, двигаясь с головокружительной скоростью, если приглядеться, на деле остается неподвижным. Музыка Шостаковича этого заключительного периода выражает страх перед смертью, бесчувствием, поиск последнего прибежища в памяти потомков, взрывы бессильного и душераздирающего гнева. Иногда Шостакович, казалось, больше всего боялся, что люди будут считать, будто он каялся, просил о прощении. Он умирал, как «человек подполья».

Шостакович умер в Кремлевской больнице для советской элиты 9 августа 1975 года, согласно заключению врачей, от остановки сердца. Некрологи на Западе были единодушны: «Один из величайших композиторов двадцатого столетия и преданный сторонник коммунизма и советской власти» (London Times); «Он внес решающий вклад в музыкальную

историю столетия» (Die Welt); «Преданный коммунист, который иногда осмеливался на резкую идеологическую критику» (The New York Times).

Мы живем в жестоком мире. Он смотрит на художника как на гладиатора и требует от него, по словам Пастернака, «полной гибели всерьез». И художник подчиняется, принимая смерть как цену успеха. Эту цену Шостакович заплатил задолго до смерти.*^

9 Отношение Шостаковича к Солженицыну было двойственным. Он чрезвычайно ценил его как писателя и признавал, что его жизнь необычно мужественна. Но чувствовал и то, что Солженицын мнит себя «Светилом», стремится стать новым русским святым. Это двойственное отношение отразилось в двух сочинениях, которые были созданы вскоре после изгнания Солженицына на Запад в 1974 году. В вокальном цикле на стихи Микеланджело Шостакович использовал гневные строки об изгнании Данте из Флоренции, чтобы обратиться к Солженицыну с острой музыкой. А затем появилась сатирическая пьеса «Светило» с пародийными стихами из «Бесов» Достоевского.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Владимир Ашкенази ПРЕДИСЛОВИЕ

Прожив на Западе более сорока лет, я до сих пор поражаюсь, как мало понимают здесь советскую действительность. Как музыканта меня особенно беспокоит то, что это непонимание приводит к недоразумениям и неверному толкованию побуждений и поступков советских композиторов и, следовательно, смысла их музыки.

Например, я прочитал некоторое время назад в «The Economist», что «Шостакович редко объяснял свои сочинения с помощью программы». Далее автор доказывает, что в музыке Шостаковича нет ни аллюзий, ни намеков на его отношение к советской власти.

Правда состоит в том, что Шостакович доверял только узкому кругу близких друзей. Сказать лишнее в другом месте – например, на репетициях – было бы самоубийством в творческом смысле, а возможно, и кое-чем похуже. Не случайно же сын Шостаковича Максим на репетиции Одиннадцатой симфонии («1905 год») шепнул ему на ухо: «Папа, а тебя за это не повесят?»

Когда во время пресс-конференции на Эдинбургом фестивале 1962 года один западный журналист спросил Шостаковича, правда ли, что партийная критика помогла ему, композитор нервно ответил: «Да, да, да, партия всегда помогала мне! Она была всегда права, она была всегда права». Когда журналист уехал, Шостакович сказал к Мстиславу Ростроповичу, который присутствовал при этом: «Сукин сын! Как будто он не знает, что нечего задавать мне такие вопросы – что еще я мог ответить?» «

Потребность защититься была понятна всем нам, кому приходилось выживать в Советском Союзе. Как сказал выдающийся русский композитор Родион Щедрин, «никому не хотелось в ГУЛАГ».

Тем не менее у нас не было и тени сомнения, что Шостакович терпеть не может систему, в которой жил. Мы знали, сколько он выстрадал от нее и какую беспомощность ощущал из-за невозможности сделать что-нибудь, кроме как выразить себя непосредственно через музыку.

Я и мои сокурсники в консерватории имели возможность посетить нескольких первых московских исполнений работ Шостаковича (премьеры обычно проходили в Ленинграде), и только глухой мог не расслышать, что композитор хотел сказать.

Но это с трудом воспринималось легковерным Западом, в значительной степени предпочитавшим считать Шостаковича конформистом, государственным служащим, чутким к

требованиям властей. Даже его великие симфонии обычно вызывали снисходительные комментарии. В Западном музыковедении преобладали такие эпитеты, как «тупой», «вульгарный» и «старомодный», и это негативное отношение еще усиливалось послевоенной тенденцией в современной музыке, отстаиваемой некоторыми композиторами и состоящей в отрицании первостепенной роли внутреннего мира художника.

Когда в 1979 году молодой русский музыковед издал книгу «Свидетельство. Мемуары Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым», все мы полагали, что мир наконец поймет истинное положение дел. Когда я прочитал «Свидетельство», у меня не возникло ни малейшего сомнения, что в этой книге – настоящий Шостакович. Все, что мы знали о нем, было теперь подтверждено в печати, и даже намного больше в том же духе.

Теперь, 25 лет спустя, споры об образе Шостаковича – и, следовательно, о послании, содержавшемся в его музыке – постепенно утихли. Однако мне кажется интересным проследить их истоки. Я склонен считать, что если бы не было сопротивления советского бюрократического аппарата и его обвинений в адрес «Свидетельства», было бы навер-

няка меньше разговоров о подлинности книги, возможно, во много раз меньше.

Рудольф Баршай, дирижировавший премьерой Четырнадцатой симфонии Шостаковича, утверждает, что «Свидетельство» стопроцентно верно. Сын композитора Максим также подтвердил правильность и точность книги, и его сестра Галина согласилась с этим. Это – только верхушка айсберга свидетельств, поступивших из бывшего Советского Союза и подтверждающих, что образ Шостаковича, созданный в этой книге, в целом правдив. Таким образом, маятник доверия уверенно качнулся в сторону тех, кто хорошо знал Шостаковича и на собственном опыте испытал подобное же давление со стороны властей. Я не сомневаюсь, что и советские партийные работники знали правду, но были вынуждены продолжать игру махинаций и лжи, продолжая убеждать весь мир, что Шостакович был их марионеткой. Как в «1984» Джорджа Оруэлла: «Ложь – это правда».

Мужество Шостаковича позволило ему, несмотря ни на что,

не только выжить, но оставить потомкам великую музыку потрясающей мощи, сконцентрированную до состояния духовного и музыкального свидетельского показания. Не следует наделять каждую ноту Шостаковича внемузыкаль-ными коннотациями, но надо понимать, что ему приходилось выносить в жизни жестокость, моральную развращенность и безнадежность, которые душегубская советская власть несла своему народу, – все то, что он включал в духовный контекст своей музыки (наряду – о чем необходимо сказать – со значительной долей иронии и черного юмора).

Шостакович поднялся от личного опыта до общечеловеческого уровня. За это мы должны быть ему вечно благодарны. «Свидетельство» поможет бесчисленным любителям музыки на Западе постичь то, что Шостакович пытался сказать человечеству. И за это – низкий поклон Соломону Волкову.

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

СВИДЕТЕЛЬСТВО

XLVI

Эти воспоминания – не обо мне, а о других людях. О нас прекрасно напишут другие. И, естественно, наврут с три короба, но это – их дело.

О прошлом нужно говорить или правду, или ничего. Очень трудно вспоминать, и делать это стоит только во имя правды.

Оглядываясь назад, я вижу только руины, только горы трупов. И не собираюсь строить на этих руинах очередные потемкинские деревни.

Давайте попытаемся говорить только правду. Это трудно. Я был свидетелем многих событий, и это были важные события. Я знал многих выдающихся людей. И попытаюсь рассказать то, что знаю о них. Я попытаюсь ничего не приукрашать и не искажать. Это будут показания очевидца.

Конечно, есть известное высказывание: «Врет, как очевидец». Мейерхольд10 любил рассказывать историю из своих

10

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874-1940), режиссер и актер, теоретик авангардного театра, друг и покровитель Шостаковича. В 1928 г. Шостакович стал заведующим музыкальной частью театра Мейерхольда и позже сочинил музыку для премьеры комедии Маяковского

университетских дней. Он, как вы знаете, изучал

юриспруденцию в Московском университете. Во время лекции о свидетельских показаниях в аудиторию ворвался хулиган и начал буянить. Завязалась борьба, вызвали охранников, которые удалили нарушителя порядка. Профессор предложил студентам рассказать о том, что только что произошло.

Оказалось, что все рассказали разные истории. У каждого была собственная версия борьбы и свое собственное описание хулигана, а некоторые даже утверждали, что хулиганов было несколько.

Наконец профессор признался, что весь скандал был организован, чтобы продемонстрировать будущим адвокатам, чего стоит показание свидетеля. Они были молодыми людьми с хорошим зрением, а их описания того, что произошло только что, различались. А ведь свидетели могут быть и стариками, и они будут описывать вещи, которые случились очень давно. Как можно ждать от них точности?

Но однако есть суд, где каждый ищет правды и все получают по заслугам. А значит, есть и свидетели, которые свидетельствуют, повинуясь одной только совести. И нет правосудия страшнее этого.

Я прожил жизнь пролетария, а не зеваки. Я вкалывал с самого детства, не в поисках своего «потенциала», а в фи-

«Клоп». (В дальнейшем Шостакович неизменно отказывался от предложений Мейерхольда о сотрудничестве.) Не только постановки Мейерхольда были чрезвычайно популярны, но и само его имя было известно по всему Советскому Союзу и в левых кругах западной интеллигенции. Несмотря на это Мейерхольд бесследно исчез в годы «большого террора». В течение последующих пятнадцати лет, если о Мейерхольде вообще писали, то обычно в таком стиле: «Вся деятельность Мейерхольда, главаря формализма в театре, – предательство великой русской культуры и низкопоклонство перед безыдейным западным буржуазным искусством». В годы «оттепели» Шостакович одним из первых способствовал реабилитации Мейерхольда.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

зическом смысле слова. Мне хотелось бродить и смотреть по сторонам, но у меня была работа.

Мейерхольд говаривал: «Если в театре репетиция, и я не на ней, если я опаздываю – ищите ближайшую драку. Я обожаю драки». Мейерхольд считал драки школой для художника, потому что, когда люди дерутся, они раскрывают свою сущность, и можно многое узнать о них.

Вероятно, Мейерхольд был прав. Хотя я не много времени проводил на улицах, я все же достаточно видел драк. Маленьких и больших. Не скажу, что это обогатило мою жизнь, но позволяет о многом рассказать.

Я не выражал желания учиться музыке, пока не начал заниматься, хотя какой-то интерес к музыке у меня был, и, когда у соседей собирался квартет, я слушал, прижав ухо к стене.

Видя это, моя мать, Софья Васильевна, настояла, чтобы я начал заниматься на фортепьяно, но я уклонялся от этого. Весной 1915 года я впервые попал в театр и увидел «Сказку о царе Салтане». Мне понравилось опера, но все же этого было не достаточно, чтобы преодолеть мое нежелание заниматься музыкой.

Думаю, корни учебы слишком горьки, чтобы сделать обучение музыке привлекательным. Но моя мать действовала по-своему и летом 1915 года начала учить меня. Все быстро меняется, к тому же оказалось, что у меня абсолютный слух и хорошая память. Я быстро освоил нотную грамоту и запоминал легко, без повторения – это получалось само собой. Я бегло читал ноты и тогда же впервые попытался сочинять.

Видя, что дело идет хорошо, мама решила послать меня в музыкальную школа Игнатия Альбертовича Гляссера (он умер в 1925 году). Помню, что в одном концерте я сыграл почти половину пьес из «Детского альбома» Чайковского. В следующем, 1916 году меня приняли в класс Гляссера. До

этого я занимался с его женой, О. Ф. Гляссер. На занятиях я играл сонаты Моцарта и Гайдна, а через год – фуги Баха.

Гляссер смотрел на мое сочинительство весьма скептически и не поощрял его. Однако, я продолжал сочинять и довольно много тогда написал. В феврале 1917 года я потерял интерес к занятиям с Гляссером. Он был очень самоуверенным и очень скучным человеком. А его лекции уже казались мне смешными.

В то время я учился в гимназии Шидловской. В семье не было уверенности, что я стану музыкантом, и меня готовили в инженеры. Я хорошо учился по всем предметам, но музыка все сильнее и сильнее овладевала мною. Отец надеялся, что я стану ученым, но я не стал.

Я всегда прилежно учился. Я старался хорошо учиться, мне нравилось получать высокие оценки и хотелось, чтобы ко мне

относились с уважением. Я был таким с самого детства.

Возможно, в этом и кроется причина того, что я оставил школу Гляссера. Мама была против этого, но я не поддался. Я всегда следовал своим решениям. Я решил не ходить – и перестал ходить. Точка.

Мои родители, несомненно, были интеллигентами и, следовательно, имели тонкую душевную организацию. Они любили искусство и все прекрасное, особенно – музыку.

Мой отец пел. Он пел цыганские романсы, вроде «Нет, не тебя так пылко я люблю» или «Отцвели уж давно хризантемы в саду». Они звали это дивной музыкой, и она мне очень помогла впоследствии, когда я работал тапером в кино.

Я не отказываюсь от своего интереса к цыганским песням. Я не вижу в этом ничего зазорного, в отличие, скажем, от Прокофьева, который изображал ярость, слыша такую музыку. Он, очевидно, получил лучшее музыкальное образование, чем я. Но я, по крайней мере, не сноб.

4

5

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Мама училась в Петербургской консерватории с Розановой, той самой, к которой она позже отвела меня. Мама довольно хорошо играла на фортепьяно. В этом нет ничего особенного, так как в те дни было гораздо больше музыкантов-любителей, чем теперь. Взять, например, квартет наших соседей.

В одной старой книге я читал, как местные сановники: губернатор, начальник полиции и так далее – собрались и сыграли октет Мендельсона. И это – в каком-то провинциальном городе! Если сегодня в Рязани или каком-нибудь другом городе соберутся председатель горсовета, начальник милиции и секретарь горкома партии, как вы думаете, что они сыграют?

Я редко вспоминаю свое детство. Возможно, потому, что скучно вспоминать одному, а число тех, с кем я бы мог поговорить о своем детстве, все уменьшается.

Молодежи мое детство не интересно. И это абсолютно правильно. Может быть, интересно узнать о детстве Моцарта, потому что оно было необычным и потому что его творческая жизнь началась так рано. Но в моей биографии события, которые могли бы представлять какой-то интерес, начали происходить

намного позже. В моем детстве не было никаких важных или выдающихся происшествий.

Самая неинтересная часть биографии композитора – его детство. Все эти прелюдии одинаковы, а читатель стремится к фугам. Единственное исключение – Стравинский. Самая интересная часть его мемуаров – детство.

Мне не нравится только одно – почему Стравинский так плохо пишет о родителях? Создается впечатление, что это – месть за детство.

Нельзя мстить своим родителям. Даже если твое детство было не очень счастливым. Нельзя обвинять их перед потомками, в том смысле, что отец и мать были ужасными людьми, а я, бедный ребенок, должен был терпеть их тира-

нию. В этом есть что-то недостойное. Я не желаю слушать людей, предъявляющих претензии к родителям.

Иногда мне кажется, что я забыл, каким было мое детство. Мне приходится напрягаться, чтобы вспомнить какие-то эпизоды первых лет своей жизни, и не думаю, чтобы они были сколько-нибудь интересны другим.

В конце концов, меня не качал на колене Лев Толстой. И Антон Павлович Чехов не читал мне своих рассказов. Мое детство было совершенно обычным. В нем не было ничего экстраординарного, и я совершенно не могу вспомнить никаких особенных, потрясающих событий.

Говорят, что главным событием моей жизни был поход к Финляндскому вокзалу в апреле 1917 года, когда в Петроград приехал Ленин. Этот случай действительно имел место. Несколько одноклассников из гимназии Шидловской, и я в том числе, влились в небольшую толпу, которая шла к вокзалу. Но я ничего не помню. Если бы мне сказали заранее, какое светило прибывает, я уделил бы этому больше внимания, но вышло так, что я мало что запомнил.

Лучше запомнился мне другой случай. Он произошел в феврале того же года. Разгоняли толпу на улице. И казак зарубил мальчика саблей. Это было ужасающе! Я помчался домой, чтобы рассказать об этом.

По всему Петрограду стояли грузовики со стрелявшими солдатами. В эти дни лучше было не выходить.

Не могу забыть того мальчика. И никогда не забуду. Несколько раз я пытался сочинить об этом музыку. Маленьким я написал фортепианную пьесу, названную «Траурный марш памяти жертв революции». Позже этой теме я посвятил Вторую и Двенадцатую симфонии. Да и не только эти две.

Еще я помню, что в Петрограде было много проституток. Они

выходили на Невский проспект по вечерам. Это началось во время войны, они обслуживали солдат. Проституток я тоже боялся.

6
7

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Наша семья была близка к народникам11 и, естественно, придерживалась либеральных взглядов. У нас было четкое понимание того, что хорошо и что плохо.

В те дни мне казалось, что весь мир придерживается таких же взглядов. Но теперь я понимаю, что наша семья была весьма склонна к вольнодумству, по сравнению, скажем, с атмосферой в доме Прокофьевых: те были гораздо реакционней. Не говоря уж о Стравинских. Как-никак, их семья была связана с Императорским Мариинским театром.

В нашей семье постоянно обсуждалась революция 1905 года. Я родился после нее, но рассказы о ней глубоко затрагивали мое воображение. Став старше, я много читал о том, как все происходило. Думаю, что она стала поворотным пунктом – люди перестали доверять царю. Таков всегда русский народ: он верит и верит, и вдруг перестает. А когда народ перестает верить, это плохо кончается.

Но для этого должно пролиться много крови. В 1905 году везли горы убитых детей на салазках. Мальчики сидели на деревьях, глядя на солдат, а солдаты стреляли в них – словно для забавы. Потом их погрузили на салазки и увезли. Салазки, нагруженные детскими телами… И мертвые дети улыбались. Они погибли так неожиданно, что не успели испугаться.

Одного мальчика проткнули штыками. Когда его увезли, толпа кричала, что надо взяться за оружие. Никто не умел с ним обращаться, но терпение иссякло.

Я думаю, в русской истории многое повторяется. Конечно, не может происходить в точности одно и то же, какая-то

Народничество – радикальное политическое движение в России XIX века, охватившее широкие круги интеллигенции. Главной идеей народников была крестьянская демократия как «русский» путь к социализму. Народники боролись с автократией через агитацию и террористические акты. В сталинский период действия народников замалчивались и искажались.

разница должна быть, но все же многое повторяется. Люди во многих случаях думают и поступают одинаково. Это становится очевидно, если, например, изучить Мусоргского или прочитать «Войну и мир».

Я хотел показать это повторение в Одиннадцатой симфонии. Я написал ее в 1957 году, и она обращалась к современными темам, хотя и называлась «1905». Она – о людях, которые перестали верить, потому что чаша терпения переполнилась.

Вот как переплетаются впечатления детства и взрослой жизни. Но, конечно, события зрелых лет более значимы.

Почему-то никто не пишет о детских обидах. Обычно вспоминают с умилением: я был таким маленьким и уже самостоятельным. Но в действительности, пока ты ребенок, тебе не дают быть самостоятельным. Тебя одевают и раздевают, бесцеремонно утирают нос. Детство похоже на старость. Человек так же беспомощен, когда он стар. Но никто не говорит о старости с умилением. А чем детство лучше?

Детские раны остаются на всю жизнь. Именно поэтому детская боль самая горькая – она длится всю жизнь. Я все еще помню, кто оскорблял меня в гимназии Шидловской и даже до нее.

Я был болезненным ребенком. Всегда плохо быть больным, но худшее время для болезни – когда не хватает еды. А в то время с едой было очень тяжело. Я был не очень сильным. Трамваи ходили редко. А когда трамвай наконец приходил, вагоны были забиты и толпа пыталась втиснуться в них.

Мне редко удавалось войти. У меня просто не было сил втиснуться. Поговорку «Наглость – второе счастье» придумали именно тогда. Поэтому я всегда рано выходил, чтобы добраться до консерватории. Я даже не думал о трамвае. Я шел пешком.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Так было всегда. Я шел, а другие ехали в трамвае. Но я не завидовал. Я знал, что у меня нет другого способа добраться, я был слишком слабым.

Я научился разбираться в людях. Довольно неприятное занятие, начиная с того, что оно неизбежно приводит к разочарованию.

Возможно, чудные годы юности созданы для того, чтобы видеть мир через розовые очки. Чтобы смотреть на веселые вещи и красивые предметы. Облака и травы, и цветы. Ты не желаешь замечать теневой стороны великолепной действительности. Тебе хочется считать это оптическим обманом, как это предложил некогда один язвительный автор12.

Но волей-неволей ты начинаешь всматриваться пристальней. И, замечая кое-какие уродливые явления, начинаешь понимать, по Зощенко13, «что следует за чем и что чем двигает». И это тебя весьма огорчает.

Положим, этого недостаточно, чтобы погрузить тебя в отчаяние и пессимизм, но определенные сомнения начинают грызть юный мозг.

12Даниил Иванович Хармс (Ювачев, 1906-1942), писатель-дадаист,одна из самых эксцентричных фигур Петрограда? Ленинграда в годы юности Шостаковича. Зарабатывал на жизнь детскими стихами. Хармс исчезв годы сталинского террора. В 1960-х гг. его абсурдистские «анекдоты»широко распространялись в самиздате.

13Михаил Иванович Зощенко (1895-1958), сатирик и драматург, другШостаковича. Блестящий стилист, он еще весьма молодым приобрелнеслыханную популярность. Зощенко замечал сухо: «Я пишу сжато. Моипредложения коротки. Доступны для бедных. Возможно, поэтому у менятак много читателей». После Второй мировой войны Зощенко подвергсяяростной критике со стороны партии. «насквозь гнилая и растленная общественно-политическая и литературная физиономия», «мерзкое, похотливое животное», «беспринципный и бессовестный литературныйхулиган» – вот лишь некоторые из официальных характеристик Зощенко. Вождь партии потребовал «изгнать его из советской литературы», иприказ был осуществлен. Оригинальный литературный стиль Зощенкооказал существенное влияние на манеру Шостаковича выражаться.

В юности я работал тапером в кинотеатре «Светлая лента», который теперь зовется «Баррикадой». Каждый ленинградец знает это место.

У меня остались не очень приятные воспоминания о «Светлой ленте». Мне было семнадцать лет, и моя работа состояла в обеспечении человеческих страстей на экране музыкальным сопровождением. Было гадко и тяжело. Работа изнурительная и низкооплачиваемая. Но я терпел и был готов продолжать ее даже за эти несерьезные деньги. Вот как мы тогда нуждались.

Владел театром необычный человек. Он был известен, не больше и не меньше, как «почетный гражданин Милана». Это

гражданство ему присвоили за академическую работу о Леонардо да Винчи.

Почетного гражданина Милана звали Аким Львович Волынский, известен он был также как Флексер. Это был, как я сказал, известный человек, критик в различных областях искусства. До революции Волынский возглавлял очень представительный журнал, печатавший Чехова и даже Льва Толстого.

После революции Волынский основал балетную школу, потому что знал эту область изнутри. Не будет преувеличением сказать, что весь балетный мир трепетал в ожидании его бесчисленных и бесконечно длинных статей. Статьи были многоречивы и глубокомысленны. Балетный мир читал их с содроганием.

Каждый день почетный гражданин Милана являлся в балетную школу и с наслаждением смотрел на девочек. Это был небольшой гарем Волынского. Ему тогда было около шестидесяти. Маленький человек с большой головой и лицом, похожим на чернослив.

Между прочим, он создал своему гарему большую известность. Он издал «КНИГУ ЛИКОВАНИЙ». Заглавными буквами. Ликуя, Волынский пророчил своим протеже мировую

известность. Из этого ничего не выходило. Оказывалось, что патронажа Волынского недостаточно, необходим еще некоторый талант.

Месяц работы в «Светлой ленте» не летел, а тянулся. И вот я пошел к Волынскому за своей зарплатой. Почетный гражданин Милана бегал от меня, как от чумы. Но я наконец догнал его. Я оторвал его от любования балетными девочками.

Волынский взглянул на меня с презрением. Он был, признаем честно, исключительно царственен в своем дореволюционном сюртуке. Когда-то этот сюртук был сшит по нему, и неплохо. Его негабаритную голову поддерживал грязный воротник. Волынский смотрел на меня сверху вниз, хотя это и было трудновато.

Он спросил меня: «Молодой человек, вы любите искусство? Великое, высокое, бессмертное искусство?» Мне стало неловко, и

я ответил, что да. Этот ответ был роковой ошибкой, потому что Волынский повернул его по-своему: «Если вы любите искусство, молодой человек, как же вы можете говорить со мной о презренном металле?»

Он произнес передо мной красивую речь, истинный пример высокого искусства. Это была страстная, вдохновенная речь о великом бессмертном искусстве, и ее итогом было то, что я не должен просить у Волынского своего заработка. Поступая так, я мараю искусство, как он объяснил, снисходя к моему уровню грубости, алчности и жадности. Искусство было в опасности. Оно могло погибнуть, если я буду настаивать на своих возмутительных требованиях.

Я попытался объяснить ему, что очень нуждаюсь. Он ответил, что не может вообразить или понять, чтобы человек искусства был способен на разговор о таких банальных сторонах жизни. Он попытался устыдить меня. Но я был тверд.

К тому времени я ненавидел искусство. Из-за него я болел. Мы отчаянно нуждались в деньгах, я упорно трудился, и теперь мне не хотели платить за эту работу.

Мне было семнадцать, но я знал, что меня обманывают. Я испытывал отвращение. Я думал, что все красивые слова мира, вместе взятые, ничего не стоят. Какое право имеет этот человек читать мне лекции? Пусть расплатится, и я пойду домой. Неужели я так тяжко работал, чтобы поддержать гарем Волынского? Ничуть!

Но Волынский не отдавал моих денег. Я еще несколько раз приходил, чтоб встретиться с ним, но напрасно. Он читал мне лекции, но денег не давал. Наконец, он заплатил часть из них. Остальное надо было требовать по суду.

Естественно, я оставил «Светлую ленту», само собой разумеется, не питая к Волынскому после этого случая никаких теплых чувств. Я читал его высокопарные статьи о балете и других высоких материях с отвращением.

А потом появилась моя Первая симфония, и я приобретал определенную известность. В результате в один прекрасный день я получил приглашение. Сначала я был оскорблен, потому что приглашение было на мемориальный вечер Волынского, который к тому времени умер. Планировалось увековечить память его творческой деятельности праздничным вечером, и организаторы хотели, чтобы я выступил с воспоминаниями о нем, так как я общался с ним в «Светлой ленте».

Поначалу я обозлился. Но потом подумал: «А почему бы не выступить со своими воспоминаниями?» У меня было о чем рассказать, и я пошел. Было много народу. Вел церемонию Федор

Кузьмич Сологуб, очень известный человек, поэт и писатель. В то время Сологуб был председателем Всероссийского союза писателей.

Всякий, мало-мальски интересующийся русской литературой, знает Сологуба. В те дни он был живым классиком. К

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

тому времени никто уже не читал его книг, но отзвуки одного странного и таинственного события расходились кругами по жизни Сологуба.

У Сологуба была жена. Не просто жена, но второй Сологуб. Жена Сологуба бесспорно была выдающейся женщиной. Говорят, что она была соавтором многих его романов, и еще – что она написала много научных статей о работах мужа. Не ограничившись этим, она составила полное собрание его сочинений. Другими словами, она была больше чем идеальная жена. У каждого художника должна быть такая жена.

Сологуб часто писал о смерти. Право, даже эта тема способна приносить доходы. Можно весьма удобно устроиться: пишешь о смерти и прекрасно продолжаешь жить.

Муж с женой жили очень хорошо. Но однажды то ли мистические тучи сгустились над их домом, то ли они подрались. Так или иначе, в один не очень прекрасный осенний вечер жена Сологуба ушла из дома и не вернулась.

Это была, конечно, трагедия. И ввиду известности Сологуба, и из-за мистического характера его творчества, этой трагедии придали особый смысл. Можно было только предполагать, что случилось с его женой, так загадочно исчезнувшей.

Кто-то видел, как женщина бросилась в Неву с моста той роковой ночью. Ее тело не было обнаружено. Возможно, это и была жена Сологуба.

Поэт страдал и не скрывал этого. Он томился без своей жены. Говорят, каждый вечер он оставлял для нее место за обеденным столом. Многие представители городской интеллигенции страдали вместе с Сологубом и не скрывали этого. Прошла зима, наступила весна. Лед на Неве вскрылся, и прямо напротив дома Сологуба, у Тучкова моста, всплыла утопленница.

Пригласили Сологуба, он должен был опознать труп. «Да, это

она», – хмуро сказал поэт, повернулся и ушел.

Эту историю широко обсуждали. В ней было нечто таинственное. Почему тело всплыло прямо перед домом Сологуба? «Она вернулась, чтобы попрощаться», – решил один писатель.

Об этом услышал Зощенко. Для него это был перебор, и он написал пародию. Были совпадения: неземная любовь, утопленница и так далее. Комментарий был в таком роде: «Может, она жила, жила с таким отсталым элементом – и взяла и утонула. Тем более, может быть, он заморочил ей голову своей мистикой. Но только, конечно, вряд ли. Скорей всего, если объяснить психологически, она поскользнулась на бревнах и потонула».

Герой пародии Зощенко был не писателем, а инженером, но когда его пригласили опознать его утонувшую жену, он повел себя в точности как Сологуб.

Зощенко раздражали спекуляции вокруг жены поэта, которая приплыла домой, чтобы передать ему привет с того света. И со смехом он подводит итог: «Через несчастный случай окончательно выяснилось, что всякая мистика, всякая идеалистика, разная неземная любовь и так далее и тому подобное есть форменная брехня и ерундистика… Память утонувшей и глубокую неземную любовь к ней со стороны инженера почтим вставанием и перейдем к текущим делам. Тем более время не такое, чтоб подолгу задерживаться на утонувших гражданках и подводить под них всякую психологию, физиологию и тому подобное». Зощенко назвал свою пародию «Дама с цветами».

Этот самый знаменитый Сологуб и руководил вечером памяти великого идеалиста и любителя балета Волынского. Я вышел и начал свой рассказ. Я услышал, что по аудитории прошел ропот…

14
15

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Естественно, мое выступление контрастировало с речами других ораторов. Они вспоминали прежде всего, какой высокой личностью был Аким Львович. А тут выхожу я со своим грубым материализмом и говорю о деньгах. На мемориальных вечерах

никто не говорит о деньгах. Если кто-то и упоминает о них, то только чтобы лишний раз подчеркнуть, каким бескорыстным человеком был «дорогой покойник».

Я нарушил этикет с любой точки зрения. Назревал скандал.

Между прочим, был скандал и с Зощенко, когда он издал свою пародию. Интеллигенция, грудью вставшая на защиту Сологуба, утверждала, что он слишком откровенно насмехается над человеком. Тем не менее Зощенко вовсе не собирался высмеивать Сологуба. Он смеялся над теми, кто плетет всяческую ерунду по поводу грустного, но, в общем, прозаического события. «Какой уж там смех, если одна дама потонула?» Это – из Зощенко. Ну, утонула. Зачем же превращать Сологуба и его жену, Чеботаревскую, в Тристана и Изольду?

Я начал свои воспоминания. Публика зашикала, но я думал: «Даже если вы меня будете гнать со сцены, я закончу свой рассказ». Что и сделал.

Уезжая, я слышал, что Сологуб громко спросил своего соседа: «Кто это молодой недоносок?» Я вежливо поклонился ему. Но он почему-то не пожелал мне ответить.

Таким образом то, что, возможно, могло бы стать историческим собранием, в тот вечер не состоялось. Он не вручил мне свой факел, и теперь я не могу похвастать тем, что продолжаю тему Сологуба о смерти.

Вскоре после этого Сологуб умер.

Зощенко опробовал материалистический подход к проблеме. Он думал, что если написать о смерти иронически, то это развеет страх перед ней. В то время я был совершенно согласен с Зощенко, я даже написал сочинение на эту те-

му – «Макферсон перед казнью» на стихи Роберта Бернса. Но позже я понял, что, очевидно, самому Зощенко не по силам избавиться от страха смерти. Он только пытался убедить себя и других, что это ему удалось. Вообще, с годами мое отношение к этой теме изменилось. Но подробнее об этом мы поговорим после.

Зощенко создал собственный метод психоанализа. Он назвал его самоисцелением. Он лечил себя от истерии и меланхолии. Зощенко не доверял докторам.

Ему казалось, что можно избавиться от меланхолии и депрессии. Надо только понять, чего вы боитесь. Когда человек понимает причину своих страхов, он избавляется от депрессии. Надо распутать свои страхи.

Во многом Зощенко был прав. Он был неправ, я полагаю, только в том, что искал причины страхов в раннем детстве. Но в конце концов он сам признал, что катастрофы более вероятны в

зрелом возрасте, потому что в зрелом возрасте в голове начинаются неврозы. Настоящий страх приходит в зрелом возрасте.

Конечно, страх никогда не оставляет нас. Он с нами с самого раннего детства. Но в детстве ты боишься не так, как боится взрослый.

Ребенком Зощенко боялся нищих. Точнее – протянутых рук. Он боялся воды. А еще – женщин.

Я, очевидно, тоже боялся протянутых рук. Рука может схватить вас. Это – боязнь быть захваченным. И, кроме того, чужая рука может отнять еду. Так что это – боязнь голода.

Еще я боялся огня. На меня произвел глубокое впечатление рассказ, который я прочитал мальчиком. Рассказ клоуна Дурова. Это случилось в Одессе перед революцией. Была вспышка чумы. Решили, что ее распространяют крысы, и одесский градоначальник приказал уничтожить крыс.

16
17

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

На крыс началась охота. Спускаясь по одесской улочке, Дуров увидел, как какие-то мальчишки подожгли несколько пойманных крыс.

Обезумевшие крысы носились вокруг, а мальчишки ликовали.

Дуров накричал на мальчишек и сумел спасти одну из крыс. Она была вся в ожогах, но все же выжила. Дуров назвал крысу Финкой. Финка ненавидел людей. Дуров долго возил Финку с собой и возился с ней, изучая ее. Было очень трудно завоевать доверие крысы, но в конце концов Дуров победил.

Дуров знал, что крысы – умные и способные животные и приводил примеры этого. Он говорил, что неприязнь к крысам – одно из многочисленных людских суеверий. У Тухачевского14 была мышь, которая жила в его кабинете. Он очень привязался к этому животному и кормил его.

Сжигать животных ужасно. Но, к сожалению, такие вещи случаются даже в наше время. Талантливый режиссер15, молодой человек, снимая фильм, решил, что в нем необходима корова, охваченная огнем. Но никто не желал поджечь корову – ни помощник режиссера, не оператор, никто. Тогда режиссер сам облил корову керосином и поджег. Корова носилась с мычанием,

как живой факел, а они ее снимали. Они

14Михаил Николаевич Тухачевский (1893-1937), советский маршал,покровитель Шостаковича. Его карьера блестяще началась рядом важных военных побед, в том числе подавлением антибольшевистскогоКронштадтского восстания в 1921 г. Восстание вспыхнуло вблизи Петрограда и ярко запомнилось Шостаковичу. Сталин видел в Тухачевскомвозможного конкурента и расстрелял его, использовав как повод подброшенные гестапо фальшивые документы, которые представляли Тухачевского немецким шпионом.

15Имеется в виду Андрей Александрович Тарковский (р. 1932), ведущий советский режиссер. Этот эпизод имел место во время съемок «Андрея Рублева» (1966), фильма, хорошо принятого на Западе.

ворвались в деревню, и когда крестьяне узнали об этом, то едва не убили режиссера.

Когда я слышу о чьей-то чужой боли, мне тоже больно. Мне больно за всех – за людей и за животных. За любое живое существо.

Я очень боюсь боли и не слишком забочусь о смерти. Но я буду жить долго, я знаю это, потому что научился спокойно относиться к смерти. В детстве я боялся смерти, возможно, из-за войны, не знаю.

Ребенком я боялся трупов. Я боялся, что они выскочат из своих могил и схватят меня. Теперь я знаю, что покойники, увы, не выходят из могил. Оттуда нет возврата.

Правда, в конце тридцатых был случай, который едва не убедил меня, что мертвые могут покидать свои гробы. По какой-то причине была вскрыта могила Гоголя, и Гоголя там не оказалось. Крышка была отброшена, и гроб был пуст. Великий покойник сбежал.

' Неприятные слухи начали циркулировать по Ленинграду, само собой разумеется, в том смысле, что времена такие плохие, что даже Гоголь сбежал, не в силах выдержать этого. И, естественно, соответствующие органы начали интересоваться: как он мог убежать? что это значит?

Место погребения оградили, и начались поиски. Оказалось, что Гоголь не ушел далеко. Он лежал по соседству, без головы. Его голова была рядом. Все разъяснилось довольно просто.

По-видимому, к какой-то годовщине Гоголя было решено установить ему каменный памятник. Камни проломили гроб и сбили с него крышку. Их было так много, что они вытолкнули тело из могилы и оторвали Гоголю голову.

Ну, вс? вернули на место. Мораль: не нагромождайте

слишком много на могилы великих. Покойникам это не нравится. А если уж вы собираетесь навалить камней на могилу,

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

то, по крайней мере, не копайтесь в том, что внутри. Так будет лучше.

Нет, я не испытываю желания копаться в своем детстве. Оставим это другим. Если у этих других найдется время и желание.

Я несколько раз брался за воспоминания. Не для развлечения, но следуя методу Зощенко. Ничего хорошего из этого ни разу не вышло, а моя болезнь только обострялась, я не мог спать по ночам и совершенно разваливался. Тот, кто хочет знать, каким я был, пусть лучше посмотрит на мой портрет работы Кустодиева16. Мне кажется, это хороший портрет. Большое сходство. Я думаю, что это – мое лучшее, самое правдивое, и при этом не оскорбительное, изображение. Мне оно очень нравится.

Портрет сделан углем и сангиной. Мне только исполнилось тринадцать. Это был подарок Кустодиева на день рождения.

Мне не хочется говорить о портрете. Думаю, он сам за себя говорит. И вот я, старик, сижу за своим столом и все смотрю на него. Он висит на стене сбоку, так что на него удобно смотреть.

Портрет напоминает мне не только о том, каким я был в тринадцать, но и о Кустодиеве и о том, какие страдания может вынести человек.

Судьба, высшие силы – все это бессмыслица. Чем объяснить, что Кустодиеву выпала такая участь? Теперь он, вероятно, наиболее популярный русский художник. Самый не-

16 Борис Михайлович Кустодиев (1878-1927), живописец, иллюстратор и театральный художник, прославившийся своим красочным, несколько декоративным изображением русской жизни: в основном – бородатые купцы, чувственные черноглазые жены, лихие мастеровые. Его мир – мир ярмарок, троек и бар. В своих картинах ему удавалось совмещать возвышенное и ироничное, и это же сочетание вы встретите в опере Шостаковича «Леди Макбет».

образованный человек, увидев любой его рисунок или

картину, скажет: «А-а-а, это – Кустодиев». Это – то, что называется «кустодиевским стилем». В худшие времена его называли «кустодиевщиной».

Когда мы оказываемся в старинном русском городе или видим типично русскую сельскую местность, то говорим: «В точности пейзаж Кустодиева». А когда идет пышнотелая, чувственная женщина, мы говорим: «Кустодиевский тип». И это направление было создано безнадежно больным человеком, паралитиком!

Диагноз, если не ошибаюсь, был – саркома спинного мозга. Врачи терзали Кустодиева всеми возможными способами. Его осматривали, между прочим, лучшие доктора. Последнюю, четвертую, операцию делал хирург, который лечил Ленина. Он удалил Кустодиеву опухоль на позвоночнике.

Операция длилась пять часов, Кустодиев рассказывал, что последние часы – без анестезии. Анестезия была местная, и она быстро закончилась. Это была разновидность такой незамысловатой пытки.

Почти никто из моих друзей не избежал пыток. Мучили и Мейерхольда, и Тухачевского, и Жиляева17. Вы знаете, как происходили такие вещи.

Я не знал Кустодиева здоровым. Я видел его только в инвалидном кресле, которое, должен сказать, он использовал удивительно непринужденно. Иногда он стискивал зубы – от боли – и тогда его лицо резко разделялось надвое: одна половина краснела, другая бледнела.

И в таком душераздирающем состоянии Кустодиев написал свой знаменитый портрет Шаляпина, выше его настоящего роста. На картине – Шаляпин, его бульдог, две его до-

17

Николай Сергеевич Жиляев (1881-1942), композитор и музыковед, наставник Шостаковича, – эксцентричная и таинственная фигура, друг маршала Тухачевского. Жиляев был арестован и убит тайной полицией сразу после ареста Тухачевского.

чери Марфа и Марина и извозчик с лошадью. Шаляпин

приехал позировать Кустодиеву после спектакля. Они фиксировали позу бульдога, положив кошку на платяной шкаф: когда та мяукала, собака замирала.

Шаляпин понимал, что этот портрет дает самое лучшее представление о нем. Он приглашал Кустодиева на все свои выступления. Он приезжал за ним, вынимал из инвалидного кресла и на руках спускал с пятого этажа. После чего вез Кустодиева в Мариинский театр и сажал в свою ложу. По окончании представления Шаляпин так же привозил его обратно.

Меня привела к Кустодиеву его дочь Ирина, с которой я учился в 108-й трудовой школе. Я не стремился попасть в чужой дом, но мне сказали, что Кустодиев – очень больной человек, который любит музыку и что я должен для него сыграть.

Я записал названия всего, что знал, и взял список с собой. Кустодиев внимательно слушал, откинувшись на своем стуле. Котята, обнимавшие его под кофтой, дремали в забытьи. Когда музыка им надоела, они шумно соскочили на пол.

Кустодиеву понравилась моя игра. Он много рассказывал мне об искусстве и русских художниках. Ему очень нравилось, что можно рассказать что-то, чего я не знал. Он рассказывал и радовался все сильнее, довольный, что я теперь тоже это знаю.

На меня произвело сильное впечатление пристрастие Кустодиева к чувственным женщинам. Живопись Кустодиева совершенно эротична, что не принято обсуждать в настоящее время. Кустодиев не сделал из этого тайны. Он сделал явно эротические иллюстрации к одной из книг Замятина18.

18

Евгений Иванович Замятин (1884-1937), писатель, автор утопического романа «Мы»; был заклеймен как контрреволюционер после того, как «Мы» вышли на Западе. В самый разгар кампании против него Замятин обратился к Сталину с письмом, и тот, в конце концов, позволил ему

Покопавшись поглубже в моих операх «Нос» и «Леди Макбет», вы найдете влияние Кустодиева в этом смысле. На самом деле я никогда не задумывался об этом, но недавно в беседе я вспомнил кое-что. Например, то, что Кустодиев иллюстрировал рассказ Лескова19 «Леди Макбет Мценского уезда», а я просматривал эти иллюстрации в период, когда задумывал написать оперу.

«Нос» поставил в Ленинграде Владимир Дмитриев, прекрасный художник, который, казалось, зациклился на Кустодиеве: постоянно высмеивал его, но не мог от него отойти.

В конце концов, пародия и стилизация – это одно и то же, Дмитриев то ли стилизовал свои произведения под Кустодиева, то ли пародировал Кустодиева, но результат получался

одинаковый – Кустодиев на сцене. Так вышло и с «Катериной Измайловой» в постановке Немировича-Данченко20. Художником-постановщиком также был Дмитри-

ев.

Эти имена для меня связаны: Кустодиев, Замятин, Лесков.

Замятин написал пьесу «Блоха» по рассказу Лескова. Она была поставлена в Ленинграде, в Большом драматическом театре с декорациями и костюмами Кустодиева.

эмигрировать. Умер в Париже. «Мы» все еще запрещены в Советском Союзе.

19Николай Семенович Лесков (1831-1895), автор рассказов и романов, чей художественный мир до некоторой степени совпадал с кустоди-евским (тому нравилось иллюстрировать рассказы Лескова). Его стилизованная проза представляет Россию в броских ракурсах и ярких цветах.Шостакович написал оперу, основанную на рассказе Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

20Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858-1943), режиссер идраматург, вместе со Станиславским основавший знаменитый Московский Художественный театр. В 1934 г. впервые поставил в Москве, в музыкальном театре, который возглавлял, оперу Шостаковича «Леди Макбет». В последние годы своей жизни Немирович утверждал, что Шостакович – гений, и никогда не отступал от этого мнения.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Пьеса и постановка произвели на меня большое впечатление. Я даже обратился к Замятину, когда решил написать оперу «Нос». Я просил его помочь с либретто. Замятин знал обо мне от Кустодиева и согласился. Но из этого ничего не вышло, Замятин не смог ничего сделать, он даже не понимал, что от него требовалось. Но я благодарен ему за несколько идей.

Что касается Кустодиева, то я с годами все больше удалялся от него. Одно время я увлекался мультипликацией. А именно – работой с Михаилом Цехановским, талантливым режиссером. Я считаю его нашим самым талантливым мультипликатором. Жаль, что о нем забыли.

Я написал две маленьких оперы для Цехановского. Их определяют как музыку для мультфильмов, но фактически

фильмы были сделаны под мою музыку, настоящие маленькие оперы: «Сказка о попе и работнике его Балде» и «Сказка о Глупом Мышонке». Там было много музыки. Увы, это все куда-то кануло.

«Сказка о попе» была совершенно анти кустодиевской. В ней был показан алкоголик, продающий порнографические открытки на ярмарке. А на открытках была картина Кустодиева под названием «Венера с толстыми ляжками без рубашки». Это был очевидный намек на знаменитую «Русскую Венеру» Кустодиева.

Хромой Кустодиев писал своих чувственных обнаженных, используя специальное устройство, приближающее холст, так, чтобы можно было дотянуться до него кистью. Он наклонял холст и затем возвращал его в вертикальное положение.

Я наблюдал за его работой с ужасом. Кустодиеву понравилась моя сестра Маруся, и он использовал ее в картине «Голубой домик». На картине изображено несколько сцен: мальчик с голубями, молодая влюбленная пара, трое бесе-

дующих друзей. Есть на картине и читающий гробовщик. Такова жизнь: мальчик – на крыше, гробовщик – в подвале.

Кустодиев все сильнее уставал от жизни. Он уже не мог работать. Чувственные женщины уже не доставляли ему радости. «Я больше не могу жить, не хочу», – говорил он.

И он умер, не от болезни, а от истощения. От холода, который, конечно, был только внешней причиной. Кустодиеву тогда было сорок девять лет, но мне он казался стариком.

Я только теперь понял, что пример Кустодиева в чем-то сильно повлиял на меня. Я понял, что можно быть хозяином своего тела. То есть быть истинным хозяином – в том смысле, что если ноги не работают, так пусть себе и не работают, а если руки не движутся, так пусть и не движутся. Но при этом надо продолжать работать, надо тренироваться и найти условия, при которых можно работать.

Кустодиев продолжал работать даже когда был смертельно болен. Сегодня это для меня – вопрос огромной важности.

Надо стараться работать всегда, при любых обстоятельствах. Иногда это может спасти. Например, я могу сказать, что работа спасла Глазунова21; он был настолько занят, что у него не было времени думать о себе.

После революции все вокруг Глазунова изменилось, и он оказался в ужасном мире, которого не понимал. Но он понимал, что, если умрет, то погибнет большое дело. Он чувст-

21 Александр Константинович Глазунов (1865-1936), композитор, ректор Петербургской?Петроградской? Ленинградской консерватории в 1906- 1928 гг. На этом посту добился всеобщего уважения. Музыкант консервативных взглядов

(он писал пышные, красочные симфонии и стилизованные балеты), Глазунов, однако, симпатизировал Шостаковичу. Оказавшись в консерватории под сильным давлением радикальных преподавателей и студентов, стремившихся избавиться от академических консерваторских традиции, Глазунов в 1928 г. уехал в заграничную командировку и не вернулся в Россию. Умер во Франции.

24
25

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

вовал свою ответственность за жизни сотен музыкантов и не умирал сам.

Как-то Глазунов услышал, как мы с моим товарищем читали с листа Вторую симфонию Брамса. Мы читали ужасно, потому что не знали музыки. Глазунов спросил, знаем ли мы ее, и я ответил честно: «Нет, не знаем». Тогда он вздохнул и сказал: «Какие вы счастливые, молодые люди! Сколько вам еще предстоит узнать прекрасного, что я уже знаю. К сожалению».

Глазунову, как и Кустодиеву, нравилось наблюдать, как учится молодежь. Исполнители: скрипачи, виолончелисты, пианисты, арфисты – приезжали в его дом каждый день. И, конечно, певцы. Они привозили ему приглашения и билеты на свои выступления, каждое из которых представлялось как решающее, жизненно важное для исполнителя; мнение Глазунова было бы лучом света в темном царстве, потому что… И так далее, одна и та же обычная чушь.

На самом деле мнение Глазунова как таковое не было нужно молодому артисту. Я имею в виду его мнение по главному пункту, музыке. Но здесь действовало другое соображение – гласность.

Каждый бесцеремонный артист знает, что значение выступления сильно возрастает от присутствия знаменитостей. Они всегда пытались усадить Глазунова в первом ряду. А некоторым особо находчивым даже удавалось вытащить его на сцену, где стояли стулья для самых почетных гостей.

Публика, таким образом, получала двойное удовольствие: за одни и те же деньги она могла лицезреть пробивающегося к славе исполнителя и его уже прославившихся гостей. Цирк!

И какой прекрасный финал: зеленая комната, скрипач (или

пианист, или арфист) стоит, приятно растроганный, внимая заслуженным восторгам поклонников. А затем знаменитость пробивается через взволнованную толпу и либо

пожимает исполнителю руку, либо целует его, в зависимости от пола музыканта. И произносит несколько милых слов, которые немедленно станут известны широким музыкальным кругам. Как говорится, дешево и сердито.

Я сам проходил через все это и даже большее. Не так часто, как Глазунов, которому, безусловно, принадлежит рекорд. Но говорят, что для достижения рекорда Глазунов, если использовать спортивную терминологию, прибегал к недозволенным приемам.

Говорят, приезжая на подобное выступление, Глазунов затыкал уши ватой и сидел, думая о своем. Должен признать что он мыслил необыкновенно, и созерцание этого процесса производило очень сильное впечатление. Так что соседи были уверенны, что Глазунов внимательно вслушивается в звуки, льющиеся со сцены.

А когда наступал момент идти за кулисы, в зеленую комнату, чтобы поздравить «виновника торжества», Глазунов тихонько вынимал вату из ушей и бормотал какие-то неопределенные, но явно хвалебные банальности. «Замечательно, и такое элегантное туше в первой части…»

Конечно, продолжая спортивную метафору, его бы следовало дисквалифицировать. Но то ли никто ни о чем не подозревал, то ли все притворялись, что не замечают. Каждый извлекал какую-то пользу из этой комедии.

Самый большой парадокс – в том, что Глазунов обладал высочайшим музыкальный вкусом. На самом деле он был очень строгим и требовательным ценителем.

Как это можно объяснить? Для меня очень важно найти этому объяснение, потому что, если я смогу понять позицию Глазунова в этом вопросе, то смогу преодолеть большую неразбериху в собственных оценках и взглядах.

Я знаю, что некоторые товарищи скептически воспринимают мои взгляды и мнения. Здесь – сложная игра. С одной

стороны, люди пытаются услышать от меня совет или оценку.

А с другой…

А с другой стороны, мне как-то передали слова одного из наших выдающихся дирижеров22. Якобы он сказал обо мне: «А, это юродивый, который о любом исполнении говорит: -Очень хорошо, очень хорошо?».

Прежде всего, мне иногда кажется, что этот великолепный дирижер (я высоко ценю его талант) имеет больше оснований называться юродивым, чем я. Я имею в виду его религиозный фанатизм. Но не о нем здесь речь. Разве не ясно, что есть много случаев, когда стрельба из пушек по воробьям – вещь совершенно ненужная и бессмысленная?

В каждом из нас сидит строгий критик. Не так уж трудно быть строгим, но стоит ли раскрывать перед всеми свои внутренние пристрастия? При необходимости я могу высказаться – и делаю это – очень резко, когда того стоит исполнение как чужой музыки, так и моей собственной.

В молодости я был очень резок и нетерпим. Малейшее отклонение при исполнении моего произведения от того, что намечено, раздражало меня чрезвычайно.

Это длилось довольно долго и приводило к столкновениям, имевшим роковое влияние на будущее моих работ. Я чувствую, что в этом отчасти крылись проблемы с моей Четвертой симфонией, и мне больно об этом думать.

Эти и другие обстоятельства, а также, естественно, возраст несколько изменили мою позицию. Я, конечно, не стал более снисходительным, но начал выражать свою точку зре-

22 Имеется в виду Евгений Александрович Мравинский (р. 1903), назначенный главным дирижером и музыкальным руководителем оркестра Ленинградской филармонии в 1938 г. и все еще находящийся на этом посту. Дирижировал премьерами Пятой, Шестой, Восьмой (посвященной ему), Девятой и Десятой симфоний Шостаковича и много лет был близким другом композитора. Будучи человеком религиозных убеждений, Мравинский оставался членом партии. Его отношения с Шостаковичем ухудшились в последние годы жизни композитора.

ния так, чтобы не наносить исполнителю смертельного оскорбления.

Главный фактор – то, что моему мнению стали уделять больше внимания. Прежде, чтобы быть услышанным, мне приходилось доходить до крайностей. Позже музыканты начали понимать простые намеки. Мне стало легче говорить с музыкантами. Но в то же самое время и тяжелее. Почему тяжелее? Потому что, чем больше нагрузки несет простое слово, тем тяжелее оно бьет.

Я слышу много посредственных музыкантов. Очень много. Но они имеют право на существование. Меня сводят с ума только ансамбли песни и танца типа хора Красной Армии. Если бы я вдруг должен был стать министром культуры, я бы немедленно расформировал все эти ансамбли. Это был бы мой первый приказ. Меня бы, естественно, немедленно арестовали за саботаж, но разогнанные ансамбли никогда бы не возродились.

Прежде, когда я говорил, люди не придавали этому слишком много внимания, даже когда это касалось моих собственных сочинений. Чтобы преодолеть сопротивление исполнителя, мне приходилось быть более агрессивным, чем мне бы хотелось. Мне приходилось кричать там, где следовало говорить нормальным голосом.

Чаще всего я сталкивался с оскорбительной снисходительностью. Но были и весьма раздражительные граждане, которые возбуждались от моих скромных пожеланий и хамили мне.

Теперь я не выношу хамства даже со стороны так называемых великих артистов. Грубость и жестокость – качества, которые я ненавижу больше всего. Я считаю, что грубость и жестокость всегда взаимосвязаны. Один пример из многих – Сталин.

28
29

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Как вы знаете, Ленин в своем «политическом завеща-нии»23 сказал, что Сталин имеет только один недостаток – грубость. А все остальное – в полном порядке.

Как нам слишком хорошо теперь известно, партийное руководство не ощутило потребности снять Сталина с поста главы партии, потому что, по их мнению, какой же недостаток – грубость? Напротив, она почти что похожа на доблесть.

Помню, как я читал в комментариях к некоторым заметкам Ленина, что важные партийные руководители (кажется, это были Орджоникидзе24 и кто-то еще из грузин) обменивались оскорблениями и даже подрались. Дружеская перебранка.

Но мы знаем, чем все это закончилось. Нет, не ждите ничего хорошего от хама.

И не имеет значения, чем занимается хам: политикой или искусством. Безразлично в какой области, но он всегда

попытается стать диктатором, тираном. Он будет стараться

Имеется в виду так называемое «Письмо к съезду», продиктованное смертельно больным Лениным в конце декабря 1922 – начале января 1923 гг.; в нем Ленин, обращаясь к партийному руководству, дал сравнительные оценки своих возможных преемников, включая Сталина. Этот важный документ, изданный на Западе в 1926 г. и ныне широко известный как «политическое завещание Ленина», был объявлен советскими лидерами того времени подделкой. «Письмо» не издавали в Советском Союзе до 1956 г., когда оно было официально включено в Полное собрание сочинений Ленина.

24 Григорий (Серго) Константинович Орджоникидзе (1886-1937), один из лидеров Коммунистической партии. Когда начался «большой террор», он совершил самоубийство. По официальной версии его смерть была приписана сердечному приступу. Его родственники и друзья подверглись репрессиям, но Сталин посчитал полезным поддерживать облик Орджоникидзе как «верного сталиниста». Однако ненависть Сталина к Орджоникидзе была столь велика, что сыграла роль в осуждении оперы Мурадели «Великая дружба», героем которой был Орджоникидзе.

всех подавлять. И результат, как правило, весьма прискорбный.

Что меня раздражает, так это то, что у этих садистов всегда есть поклонники и последователи – причем искренние. Я терпеть не могу Тосканини. Я никогда не слышал его в концертном зале, но достаточно наслушался его записей. На мой взгляд, то, что он делает с музыкой, ужасно. Он делает из нее фарш, а затем поливает отвратительным соусом. Тосканини «почтил» меня исполнением моих симфоний. Я слышал и эти записи, и они тоже гроша ломаного не стоят.

Я читал о тосканиниевском стиле дирижирования и его манере проведения репетиций. Людей, которые описывали его неприличное поведение, оно почему-то радовало. Я просто не могу понять, что их так восхищает.

Я думаю, что это возмутительно, а не восхитительно. Он кричит и проклинает музыкантов и устраивает сцены самым бесстыдным образом. Бедные музыканты должны выносить все это хамство, иначе их уволят. И они даже начинают видеть в этом «кое-что».

Естественно, к этому приходится привыкать. Потому что, если вас день за днем унижают, вы или привыкнете к этому, или сойдете с ума. Только сильный человек может удержаться между этими двумя крайностями, а много ли действительно сильных

людей среди оркестрантов? Привычка к групповой игре порождает стадный инстинкт. Не у всех, конечно, но у многих. Вот они-то и возвеличивают Тосканини.

Тосканини прислал мне свою запись моей Седьмой симфонии, и прослушивание ее меня только разозлило. Все – неправильно! И общий смысл, и оттенки, и темпы. Это – паршивая, небрежная халтура.

Я написал ему письмо, выражающее мое мнение. Не знаю, получил ли он его, возможно, получил, но сделал вид,

что нет – это было бы вполне в его тщеславном и эгоцентричном стиле.

Почему я думаю, что Тосканини скрыл, о чем я написал ему? Потому что много позже я получил письмо из Америки: меня избрали членом Тосканиниевского общества! Они, видимо, считали меня большим поклонником маэстро.

Я начал регулярно получать записи – все новые записи Тосканини. Единственное утешение – что, по крайней мере, у меня всегда есть хороший подарок на день рождения. Конечно, я не подарил бы что-то подобное другу. Но просто знакомому – почему бы и нет? Если это им нравится, то тем меньше проблем для меня. Ведь одна из самых трудных задач в жизни – что подарить на день рождения или юбилей человеку, который тебе не особенно нравится, которого ты не очень хорошо знаешь или не уважаешь.

Дирижерами слишком часто бывают грубые и тщеславные тираны. И в молодости мне часто приходилось воевать с ними, отстаивая свою музыку и свое человеческое достоинство.

Некоторые из них пытались стать моими «покровителями». Большое спасибо! От покровительства у меня болит живот. Обычно это была плохо замаскированная попытка навязать мне свое желание, и я был вынужден давать резкий отпор таким покровителям, то есть ставить их на место.

Ответить на чье-то хамство так, чтобы у него раз и навсегда пропало желание хамить, нелегко. Это – искусство. У меня были хорошие учителя. Конечно, самым лучшим был Соллертинский25, но я попытался учиться также и у других. Мне всегда приятно

видеть, что я осадил хама.

Мой приятель, актер, выступал в кабаре под названием «Кривой Джимми» (это было в Москве во время НЭПа). Он вышел на сцену и хотел начать, но не мог. Какой-то толстяк стоял перед первым рядом, переругиваясь с кем-то в зале. Время шло, наконец мой приятель потерял терпение и сказал: «Позволите начинать, товарищ?» – но услышал хамский и излишне фамильярный ответ: «Гусь свинье не товарищ!»

Мой приятель замахал своими руками, как крыльями, и со словами: «В таком случае, я улетаю», – ушел со сцены на цыпочках, как умирающий лебедь из «Лебединого озера».

Вот это – находчивость! Публика так хохотала, что хам пулей вылетел из зала.

Однажды в моем присутствии Соллертинский сбил спесь с чванливой и неприятной женщины. Сама она была никто, но муж ее был в Ленинграде важной шишкой. На банкете в честь оперной премьеры в Малом театре Соллертинский подошел к ней, и, желая сделать ей комплимент, сказал в своей обычной восторженной, сбивчивой манере: «Как замечательно вы выглядите, вы сегодня абсолютно восхитительны!»

Он только собирался развить свой дифирамб, как дама прервала его: «К сожалению, я не могу сказать того же о вас». (Она имела в виду как лицо Соллертинского, так и его довольно экстравагантную манеру одеваться.)

Но при Соллертинском было его остроумие, и он ответил: «Почему бы вам не поступить так же, как я? Солгите».

25 Иван Иванович Соллертинский (1902-1944), музыковед, ближайший друг Шостаковича с 1927 г. Оказал огромное влияние на формирование вкусов Шостаковича, и не только музыкальных. По природе своей человек веселый и эксцентричный, Соллертинский был блестящим оратором, а его выступления перед концертами зачастую бывали не менее

ценны, чем музыка, которая следовала за ними. Во время антиформалистической кампании 1936 г. на него было оказано сильное давление, но он продолжал защищать Шостаковича. Единственной уступкой, на которую он пошел, было обещание «начать изучать грузинский». Соллертин-ский знал множество языков и диалектов, включая санскрит и древне-персидский язык.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Хамить, как правило, легко; быть остроумным значительно сложнее. Надеюсь, различие между этими двумя проявлениями характера ясно. Самое сложное, тем не менее, говорить правду, не будучи ни грубым, ни остроумным. Умение высказываться таким образом приходит только с годами опыта.

Но здесь есть другая опасность – ты начинаешь выражаться иносказательно. Начинаешь лгать.

В последние несколько лет люди совершенно перестали мне хамить. Это хорошо, и это плохо. Наверно, очевидно, почему это хорошо, а плохо это по двум причинам.

Прежде всего, люди, кажется, «защищают» меня. Они, должно быть, бояться, что я развалюсь от хамского замечания и меня не смогут склеить даже в «Кремлевке». Меня жалеют.

Но важнее всего – вот что: отсутствие хамства сегодня, конечно, не означает, что тебе не нахамят завтра или послезавтра с еще большим удовольствие. Поскольку хамство как таковое живет и процветает, и в любой момент может произойти буквально что угодно.

А ты уже не тот, что прежде, ты размяк. Ты привык, что к тебе прислушиваются, и потерял иммунитет. И тогда тебя, беззащитного горемыку, растопчут, смешают с грязью.

Сейчас, когда ко мне обращаются, я стараюсь во избежание хамства сохранять сдержанность. Это вызывает у меня, человека, петербургского духа, желание смягчать свои оценки. И я тут же вспоминаю Глазунова.

Вот – человек, который слушал намного больше музыки, чем ему было нужно. О себе я не могу сказать ничто подобного. У Глазунова всегда была наготове рецензия, причем, не слишком серьезная. С какой же стати мне поступать иначе?

Плутарх был великим человеком, его «Сравнительные жизнеописания» – изумительная вещь. И теперь моя собст-

венная жизнь видится мне точнее и привлекательней через различные виды параллелей. В этой приятной компании нас – как сельдей в бочке. Много чести, но мало толку.

Глазунов осознанно сдерживал себя или его действительно было трудно спровоцировать? Мне известно всего несколько случаев, когда Глазунов так рассердился, что все это заметили. Один раз это было связано со мной, другой – с Прокофьевым.

Случай с Прокофьевым случился, когда я был совсем маленьким, но об этом говорили и позже, и история стала казаться полной предзнаменований и почти символической, хотя,

насколько я понимаю, ничто особенно символического не произошло. Глазунов просто поднялся и покинул зал во время исполнения Прокофьевской «Скифской сюиты».

Известно, что Глазунов терпеть не мог музыку Прокофьева. Но я готов поспорить, что в тот раз не было никакой преднамеренной демонстрации. Ведь Глазунов слушал сотни и сотни сочинений, не покидая своего кресла и не позволяя никаким чувствам отразиться на его бесстрастном лице, это было ему попросту несвойственно. Как же тогда это объяснить?

Очень просто: «Скифская сюита» была для Глазунова слишком громкой, и он испугался за свой слуховой аппарат. Оркестр перестарался. После премьеры ударник показал Прокофьеву разорванную кожу на литаврах.

И – еще один аспект, причем очень важный. Глазунов никогда не покинул бы концертный зал во время исполнения – даже если бы его жизнь была в опасности – если бы не был уверен, что это ничуть не расстроит композитора. И, несомненно, Глазунов был прав.

Прокофьев, как известно, легко пережил свой неуспех в глазах Глазунова. Он даже включил этот случай в список, так сказать, своих достижений. В этот смысле наши реакции на

мнения наших консерваторских наставников радикально отличаются.

Однажды Прокофьев показывал свое задание по оркестровке Римскому-Корсакову. Это обычно делалось перед всем классом. Римский-Корсаков нашел много ошибок в работе Прокофьева и осерчал. Прокофьев торжествующе повернулся к классу: смотрите, мол, старик обезумел. Он считал, что это каким-то образом повышает его авторитет. Но, как он потом рассказывал, лица его друзей оставались серьезными; в данном случае он не встретил поддержки. И, между прочим, он так толком и не выучился оркестровке.

Прокофьев противопоставил себя консерватории почти с самого начала. Ему было тринадцать лет, когда он поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию. Мне тоже было тринадцать, но я поступил в Петроградскую консерваторию, которая уже была

не та, что прежде. Но, вообще, это – вопрос дисциплины и характера и устремленности в прошлое или будущее.

Отчасти это объясняет, почему Глазунов вышел из себя во второй раз. Это имело отношение ко мне, но он не нападал на меня, а защищал.

Надеюсь, что меня поймут. Я не хвастаю; напротив, эта история представляет меня в довольно комическом свете, а Глазунова – как исключительно порядочного человека, в отличие от истории с Прокофьевым, из которой именно Прокофьев вышел с честью, а Глазунов выглядел глуповато.

Но, кажется, такова моя судьба. По сравнению со мной Прокофьев всегда вызывал больше шумихи и казался интересней. Прокофьев всегда поражал более эффектной позой, если можно так выразиться, и заботился о фоне, желая, чтобы, несмотря ни на что, его почти классический профиль смотрелся настолько привлекательно, насколько это возможно.

Итак, история, которая имела отношение ко мне, произошла пятью годами позже, чем «прокофьевская». О ней мне рассказал мой учитель, Штейнберг26. Он присутствовал при том, как в консерватории рассматривались списки стипендиатов на следующий год. Это было важным актом, намного более важным, чем экзамены, так что там были все сотрудники.

Это было время ужасного голода. Суть стипендии состояла в том, что ее получатель имел право приобрести кое-какие продукты. Одним словом, это был вопрос жизни и смерти. Если вы попадали в список, вы оставались живы. Если вас вычеркивали, то вам, весьма возможно, грозила смерть.

Естественно, списки пытались чистить в максимально возможной степени. Чем длиннее список, тем менее вероятно, что правительство даст консерватории вообще хоть что-нибудь.

В списке, который держал помощник Глазунова по административным и организационным делам, было и мое имя. Список был длинен и его продолжали сокращать. Обсуждение шло вежливо. Каждый профессор защищал кандидатуру «своего» студента, все были раздражены, но старались владеть собой. Атмосфера была наэлектризованной.

Буря разразилась, когда наконец добрались до моего имени. Оно было последним в списке. Помощник предложил вычеркнуть меня: «Имя этого студента ничего мне не говорит». И Глазунов взорвался. Говорят, он разъярился и кричал что-то вроде: «Если имя вам ничего не говорит, почему

26 Максимилиан Осеевич Штейнберг (1883-1946), композитор и педагог, зять Римского-Корсакова. Больше сорока лет был профессором в Петербургской (позднее Петроградской и

Ленинградской) консерватории. Шостакович занимался композицией у Штейнберга в 1919-1930 гг. Отношения между учителем и учеником ухудшались по мере того, как Шостакович становился все более независимым от уроков Штейнберга.

36
37

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

тогда вы, вообще, сидите здесь с нами? Вам здесь не место!»

Ладно, я опущу похвалы, которыми он осыпал меня, так как он выкрикивал их в состоянии бешенства. Но на сей раз его гнев сработал на меня, и я сохранил стипендию. Я был спасен.

Но такие вспышки у Глазунова были чрезвычайно редки. И, может быть, очень плохо, что они были столь редки. Так много невысказанного скапливается в душе, таким невыносимым бременем ложатся на нее тяжесть и раздражение! Ты должен, обязан облегчать свой внутренний мир, иначе есть риск, что он разрушится. Иногда хочется кричать, но ты владеешь собой и только лепечешь какую-то чушь.

Когда я вспоминаю об этом выдающемся русском музыканте и великом русском человеке, я выхожу из себя. Я знал его, и знал хорошо. А нынешнее поколение фактически не знает его вовсе. Для сегодняшних молодых музыкантов Глазунов – нечто вроде славянского шкафа из дедушкиной меблировки.

Я понимаю все величие Глазунова, но как я могу заставить других оценить его? Особенно молодежь. Молодые студенты каждый день проходят мимо бюста Глазунова в Ленинградской консерватории и даже головы не повернут – я сам это видел.

Бюсты-то стоят, но ни любви, ни понимания нет и в помине. Как гласит поговорка, насильно мил не будешь. И что такое бюст или памятник, если вдуматься? Когда в Москве установили памятник Маяковскому27, «лучшему, талантли-

вейшему», как объявил его Сталин, появилась острота: «Вы называете это памятником? Вот если бы он сидел на коне, тогда было бы о чем говорить!» Так что теперь, посадить Глазунова на коня? Чтобы#студенты катались на его копытах? Память ускользает, как песок между пальцев.

Человек умирает, и его хотят передать потомству. Подать его нашим дорогим потомкам, если можно так выразиться, как блюдо на стол. Так, чтобы те, повязав под подбородок салфетку и

вооружившись ножом и вилкой, могли сожрать новопреставленного.

У покойных, как вы знаете, есть неудобная привычка остывать слишком медленно; они раскалены. Но таким образом их превращают в холодец, залитый воспоминаниями – вот лучший вид желатина.

А если великие покойники еще и чересчур велики, их нарезают. Скажем, подают отдельно нос или язык. Так требуется меньше желатина. Вот так и получается вчерашний классик в виде заливного языка. С гарниром из копыт той самой лошади, на которой скакал.

Я пытаюсь вспоминать людей, которых знал «без желатина». Я не заливаю их, не пытаюсь приготовить их повкус-нее. Я знаю, что вкусное блюдо легче ется и легче переваривается. Но вы знаете, где это заканчивается.

Пушкин, кажется, написал: «Забвение – естественная участь каждого, кого уже нет». Это ужасно, но это так. Этому надо сопротивляться. Как это происходит? Едва вы умираете, вас забывают.

27 Владимир Владимирович Маяковский (1893-1930), поэт-футурист, один из лидеров и символов «левого» искусства в Советской России. Поддержав вместе с Мейерхольдом и Сергеем Эйзенштейном с самого начала советскую власть, он писал талантливые, новаторские стихи, воспевавшие государственную торговлю, тайную полицию и первые судилища. Нарастание творческих трудностей привело его к самоубийству.

После смерти его популярность начала было уменьшаться, но личное вмешательство Сталина обеспечило Маяковскому роль официального поэта номер один. Борис Пастернак сказал: «Маяковский насаждался насильственно, как картофель в правление Екатерины Великой. Это стало его второй смертью. Но это не его вина».

38

39

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Возьмите, например, Мясковского28. Он написал столько симфоний, что, казалось, ими наполнен воздух. Он учил других, но сейчас Мясковского не исполняют. Он забыт.

Помню, Мясковский обычно говорил ученикам: «То, что у вас вышло, не полифония, это – какофония». Конечно, он и сам отдал должное какофонии, но забывать его – несправедливо.

А Роня Шебалин?29 Он оставил много превосходной музыки, например, прекрасный концерт для скрипки. И многие из его квартетов прекрасны. Но разве сегодня услышишь на концертной площадке сочинения Шебалина? Забвение, забвение…

Или Миша Соколовский?30 Он был потрясающим режиссером, я бы даже назвал его гением. Он создал замечательный театр, его обожали, боготворили. Все говорили, что Соколовский был гением режиссуры. А теперь он забыт.

Это так несправедливо! Люди страдали, работали, мыслили. Столько ума, столько таланта! И о них забыли, едва их не стало. Мы должны сделать все возможное, чтобы сохранить память о них, потому что с нами обойдутся точно так же. Как мы сохраним память о других, так же сохранится и память о нас. Надо помнить об этом, как бы тяжело это ни было.

28Николай Яковлевич Мясковский (1881-1950), композитор, профессор Московской консерватории в течение тридцати лет. Сочинил двадцать семь симфоний (беспрецедентная производительность среди музыкантов за минувшие полтора столетия) и занимает почетное место вистории современной русской музыки в качестве главы Московской композиторской школы. В 1948 г. вместе с Шостаковичем и Прокофьевымбыл заклеймен как композитор «антинародного формалистического направления».

29Виссарион Яковлевич (Роня) Шебалин (1902-1963), композитор,ученик Мясковского и друг Шостаковича (который посвятил Шебалинусвой Второй квартет). Руководил Московской консерваторией до 1948 г.,когда был изгнан по распоряжению Сталина как один из представителей«антинародного формалистического направления».

30Михаил Владимирович Соколовский (1901-1941), театральный режиссер, создатель Ленинградского театра рабочей молодежи (ТРАМ),авангардистского коллектива, близкого к эстетике раннего Брехта и Пис-катора, в котором Шостакович работал с конца 1920-х до начала 1930-хгг. В 1935 г. Соколовский был вынужден покинуть театр; чуть позжеТРАМ закрыли. Во время Второй мировой войны Соколовский пошел нафронт с бригадой народного ополчения и погиб под Ленинградом (так же,как и ученик Шостаковича Флейшман).

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Стравинский – один из величайших современных композиторов, мне нравятся многие его работы. Мое самое раннее и самое яркое впечатление от его музыки связано с балетом «Петрушка». Я много раз видел постановку ленинградского Кировского театра и старался не пропускать ни одного представления. (К сожалению, я не слышал новой редакции «Петрушки» с уменьшенным составом оркестра. Не уверен, что она лучше прежней.) С тех пор этот великолепный композитор неизменно остается в центре моего внимания, и я не только изучал и слушал его музыку, но и играл ее, равно как и делал собственные транскрипции.

Я с удовольствием вспоминаю свое участие в премьере «Свадебки» в Ленинграде, чрезвычайно хорошо исполненной Ленинградским хором под руководством выдающегося хормейстера Климова. Одна из четырех партий фортепьяно – второе фортепьяно – была поручена мне. Бесчисленные репетиции оказались для меня и приятными, и полезными. Работа поразила всех своей новизной, звучностью и лиризмом.

Исполнял я и его Серенаду. В Консерватории мы часто играли фортепьянный концерт в транскрипции для двух фортепьяно. Со времени своего студенчества помню и еще одну вещь Стравинского – превосходную оперу «Соловей». Правда, мое знакомство с ней произошло при «фатальных» обстоятельствах – во время экзамена по чтению партитуры. За это я слегка обижен на эту оперу. Это походило на испанскую инквизицию – жутковатое зрелище. Но, так или иначе, я справился и одолел «Соловья».

Стравинский много мне дал. Было интересно и слушать его музыку, и читать его партитуры. Помню, мне понравились «Мавра» и «История солдата» (особенно ее первые части: слушать эту вещь целиком довольно скучно). Сейчас модно пренебрежительно говорить об опере Стравинского «Похождения повесы», и это просто позор. Эта вещь гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Но мы «ленивы и нелюбопытны»

' Особые воспоминания у меня связаны с «Симфонией псалмов». Как только я раздобыл партитуру, то сразу сделал ее транскрипцию для фортепьяно в четыре руки и показал ее своим студентам. Должен отметить, что там есть некоторые проблемы в

смысле конструкции. Грубо сработано, грубо. Видны швы. В этом смысле «Симфония в трех частях» сильнее. Вообще, у Стравинского это постоянная проблема: в его конструкциях видны «строительные леса». Нет плавности, никаких естественных связок. Меня это раздражает, но с другой стороны, эта ясность облегчает восприятие для слушателя. Должно быть, в этом одна из тайн популярности Стравинского.

Мне нравятся и его скрипичный концерт, и его месса – это чудесная музыка. Те, кто считает, что в конце жизни Стравинский начал сочинять беднее – дураки. Ими движут зависть и клевета. На мой вкус, все в точности наоборот. Некоторые его ранние работы мне меньше нравятся, например,

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

«Весна священная». Она довольно груба, по большей части рассчитана на внешний эффект, и в ней мало смысла. То же самое могу сказать и про «Жар-птицу», на самом деле она мне не очень-то нравится.

Тем не менее, Стравинский – единственный композитор нашего столетия, которого я без малейшего колебания назвал бы великим. Возможно, он не все умел сделать, и не все, что сделал, сделал одинаково хорошо, но лучшие его произведения меня восхищают.

Другой вопрос, насколько Стравинский – русский композитор31.

Вероятно он был прав, что не вернулся в Россию. У него чисто европейские представления о морали. Я это ясно увидел в его мемуарах: он говорит о своих родителях и коллегах совершенно по-европейски. Мне такой подход чужд.

И мысли Стравинского о роли музыки – чисто европейские, прежде всего французские. У меня осталось двоякое впечатление от современной Франции. Мне лично она показалась весьма провинциальной.

Когда Стравинский посетил нас, он приехал как иностранец. Было странно представить, что мы родились недалеко друг от друга: я – в Петербурге, а он – недалеко от него.

(Не знаю, обратил ли кто-нибудь внимание, но у нас обоих: у Стравинского и у меня – польское происхождение. Так же как и у

Римского-Корсакова. И все мы принадлежим од-

31 Игорь Федорович Стравинский (1882-1971) после 1908 г. жил в основном вне России, а в 1914 г. окончательно переселился за границу, сначала в Швейцарию, затем – во Францию, и наконец на много лет – в США. Музыка Стравинского совершенно не исполнялась в Советском Союзе. В 1962 г., уже пожилым человеком, композитор посетил Ленинград и Москву. Этот визит сопровождался максимально возможной официальной помпой, композитора принял премьер-министр Хрущев. Посещение Стравинским СССР стало сигналом для его «реабилитации» после десятилетий санкционированных нападок. Однако вопрос о «русских корнях Стравинского» все еще неудобен для советской критики.

ной и той же школе, хотя, так сказать, самовыражаемся по-разному. Соллертинский тоже – из обрусевшей польской семьи. Но это – к слову. Не думаю, чтобы это имело серьезное значение.)

Приглашение Стравинского было результатом высокой политики. На самом верху было решено сделать его национальным композитором номер один, но фокус не вышел. Стравинский ничего не забыл. Например, того, что его называли лакеем американского империализма и прислужником католической церкви, причем, те же самые люди, которые теперь приглашали его и приветствовали, раскрыв объятия.

Стравинский протянул одному из этих лицемеров вместо руки трость, и тому пришлось пожать ее, доказав тем самым, что он-то и есть настоящий лакей. Другой – кружил поблизости, но так и не осмелился подойти. Он растерялся настолько, что так и простоял все время в фойе, в точности как лакей32.

Лакей, сиди себе в передней, А будет с барином расчет, – как сказал Пушкин.

Полагаю, что все это вызвало у Стравинского такое отвращение, что он уехал раньше, чем было запланировано. И правильно сделал. Он не повторил ошибки Прокофьева, который попал как кур в ощип.

Мы с Прокофьевым так и не стали друзьями, вероятно потому, что он вообще не был склонен к дружеским отношениям. Он был сухим человеком и, казалось, не интересовался ничем, кроме себя и своей музыки. Я терпеть не могу панибратства. Прокофьеву оно тоже не нравилось, но сам он позволял себе смотреть на других свысока.

32 Имеются в виду Борис Михайлович Ярустовский (1911-1978) и Григорий Михайлович Шнеерсон (р. 1900), музыковеды, аппаратчики, руководившие советской культурой.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Сомневаюсь, что сейчас можно сделать окончательный вывод о музыке Прокофьева. Мне представляется, что для этого еще не настало время.

Как ни странно, мои вкусы продолжают меняться, и довольно радикально. То, что мне еще недавно нравилось, теперь нравится меньше, причем значительно меньше, а кое-что совсем перестало нравиться. Так как же я могу говорить о музыке, которую услышал впервые несколько десятилетий назад? Например, я помню сюиту Щербачева для фортепьяно «Изобретения», написанную давно, в начале двадцатых. В то время мне казалось, что она довольно хороша. А недавно я случайно услышал ее по радио. Там нет вообще никакой изобретательности!

И то же самое с Прокофьевым. Многие из его работ, которые мне некогда нравились, теперь представляются скучными.

Казалось, как раз перед смертью в его работе начался какой-то новый этап, казалось, что он отыскал свой путь среди новых дорог. Возможно, эта музыка была бы глубже той, что мы знаем, но это было только начало, а продолжения нам не дано узнать.

У Прокофьева было два любимых слова. Одно из них – «забавно» *(В английском тексте «amusing». Может быть, Прокофьевговорил: «занятно», «любопытно»иличто-тоещевэтомроде? Будемждатьпубликациюоригинальногорусскоготекста. Прим. перев.)* - он использовал для оценки чего угодно: людей, событий, музыки. По-моему, на его взгляд «забавное» включало в себя и «Воццека». Вторым было «Ясно?» Им он пользовался, когда хотел узнать, правильно ли его поняли.

Меня эти два любимых слова раздражали. Даже словарь простодушной дикарки Эллочки-людоедки из книги Ильфа и

Петрова33 включал в себя третье слово – «гомосексуализм». А Прокофьев обходился двумя.

Прокофьев с детства был счастливчиком, он всегда получал что хотел. У него никогда не было моих забот, у него всегда были деньги и успех и, как результат, характер избалованного вундеркинда.

Чехов как-то сказал: «Русский писатель живет в водосточной трубе, ест мокриц и любит прачек». В этом смысле Прокофьев никогда не был русским, и именно поэтому его не потрясла

перемена, произошедшая в его жизни.

У нас с Прокофьевым, насколько я помню, ни разу не было откровенного разговора, но мне кажется, что я понимаю его и очень хорошо могу представить себе, почему этот европеец решил вернуться в Россию.

Прокофьев был неисправимым игроком и, в конечном счете, всегда побеждал. Он думал, что все точно рассчитал и на сей раз также выйдет победителем. Около пятнадцати лет он сидел на двух стульях: на Западе его считали советским, а в России – приветствовали как гостя с Запада.

Но потом ситуация изменилась, и чиновники от культуры стали коситься на Прокофьева: мол, что это еще за парижанин? И он решил, что будет выгоднее переехать в СССР. Этот шаг должен был поднять его акции на Западе, потому что там как раз все советское входило в моду, а в СССР его перестали бы считать иностранцем, так что он выигрывал во всех отношениях.

Между прочим, решающий толчок дала ему карточная игра. У Прокофьева за границей образовался огромный

33 Илья Ильф (Илья Арнольдович Файнзильберг, 1897-1937) и Евгений Петров (Евгений Петрович Катаев, 1903-1942), популярные сатирики, соавторы. Фразы и шутки из их романов «Двенадцать стульев» и «Золотой Теленок» часто цитируются в советской жизни, а некоторые персонажи этих романов стали частью фольклора.

долг, и ему надо было быстро решить свои финансовые дела, что он и надеялся сделать, переехав в СССР.

А вот почему Прокофьев угодил, как кур в ощип. Он приехал в Москву, чтобы учить других, а они начали учить его. Прежде всего прочего ему следовало изучить историческую статью в «Правде» «Сумбур вместо музыки»34 Он ознакомился с партитурой моей «Леди Макбет». И сказал: «Забавно».

Не думаю, что Прокофьев когда-либо рассматривал меня как серьезного композитора; он только Стравинского считал конкурентом и никогда не упускал возможности уколоть его. Помню, он начал рассказывать мне какую-то гадкую историю о Стравинском. Я его оборвал.

Одно время Прокофьев был здорово испуган. Он написал кантату со словами о Ленине и Сталине – и ее отвергли. Он написал песню для солиста, хора и оркестра, также воспевавшую Сталина, – еще один отказ. Мейерхольд начал работу над оперой Прокофьева «Семен Котко» – и был арестован. И, наконец, в довершение всего этого, Прокофьев своим «Фордом» задавил девочку. У него был новый «Форд», и он не смог с ним справиться. Московские пешеходы недисциплинированны, лезут прямо под колеса. Прокофьев называл их самоубийцами.

По характеру Прокофьева был настоящим петухом: он в любой момент был готов кинуться в драку.

Прокофьеву пришлось проглотить множество оскорблений, но он это выдержал. Его не выпускали за границу, его оперы и балеты не ставились, любой чиновник мог его по-

34 Печально известная редакционная статья в «Правде» «Сумбур вместо музыки» (28 января, 1936 г.), инициированная Сталиным, обрушилась на оперу «Леди Макбет» Шостаковича и дала старт широкой государственной кампании против формализма в различных областях литературы и искусства (см. Введение).

учать. И единственное, чем он мог ответить, был кукиш в кармане.

Типичный пример – оркестровка балетов Прокофьева – по сей день Большой не пользуется его оркестровками. Даже принимая во внимание тот факт, что оркестровка не была сильной стороной Прокофьева (в ранней юности я сам вносил исправления,

исполняя его Первый фортепианный концерт) и что заниматься ею было для него тяжелой, и весьма тяжелой, работой, которую Прокофьев всегда пытался на кого-нибудь свалить, нельзя не признать, что Большой некрасиво обошелся с его балетами. Следует сказать, что при создании «Ромео и Джульетты» у Прокофьева был соавтор – Погребов. Так же и с «Каменным Цветком». Поразительный человек был этот Погребов, ударник и гусар оркестровки. Он оркестровал с адской скоростью и основательностью.

(Одно время Прокофьев был увлечен идеей написать оперу по рассказу Лескова, так сказать, «Леди Макбет» по-прокофьевски. Он хотел превзойти меня и доказать, что может написать настоящую советскую оперу, без грубости и натурализма. Но он бросил эту идею.

Прокофьев всегда боялся оказаться в тени – он жаждал премий, орденов и званий. Он придавал им большое значение и был вне себя от радости, когда получил свою первую Сталинскую премию. Это, естественно, не улучшало наших отношений, или, иными словами, не создавало дружественной атмосферы.

Его неприязнь ко мне проявилась во время войны. Прокофьев написал несколько слабых опусов, например, сочинение 1941 года «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Я высказал об этих работах свое мнение, которое соответствовало их ценности. Прокофьев недолго оставался в долгу.

48
49

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Он просмотрел все мои работы довольно-таки бегло, но зато высказался о них вполне категорично. В долгой переписке с Мясковским Прокофьев делает обо мне довольно много презрительных замечаний. Мне довелось видеть эти письма, и позор, что они не были изданы. Это, должно быть, желание Миры Александровны Мендельсон35. Она, вероятно, не хотела обнародовать резких суждений Прокофьева. Я – не единственный, кого он разносил в своих письмах, там много и других композиторов и музыкантов.

Лично я не вижу, почему резкость должна быть помехойих публикации. В конце концов, можно использовать купюры.Скажем, если Прокофьев написал: «этот идиот Гаук», -

можно напечатать: «этот Гаук»36.

Сейчас я довольно спокойно отношусь к музыке Прокофьева и слушаю его сочинения без особого удовольствия. Пожалуй, больше всего мне нравится его опера «Игрок», но даже в ней слишком много внешних, случайных, эффектов. Прокофьев слишком часто ради пышного эффекта жертвовал чем-то существенным. Это заметно и в «Огненном ангеле», и в «Войне и мире». Я их слушаю, и они меня не трогают. Так обстоит дело теперь. Когда-то было по-другому, но это было давным-давно. А позже мое увлечение Малером отодвинуло Стравинского и, конечно, Прокофьева на задний план. Соллертинский утверждал, что Малер и Прокофьев несовместимы.

Сейчас об Иване Ивановиче Соллертинском знает любой болван, но это не та популярность, которой я желал бы

35Мира Александровна Мендельсон-Прокофьева (1915-1968), вторая жена Прокофьева. Переписка Прокофьева и Мясковского была издана после смерти Шостаковича. Как и следовало ожидать, в выхолощенном виде.

36Александр Васильевич Гаук (1893-1963) осуществил премьерыТретьей симфонии Шостаковича и двух из его балетов. Руководил лучшими оркестрами Советского Союза.

для своего покойного друга: его превратили в посмешище. В этом виноват Андроников37 со своими выступлениями по телевизору, в которых он изображает Соллертинского в виде какого-то чудака.

На самом деле Соллертинский был великим ученым, знавшим более двадцати языков и множество диалектов. Чтобы уберечь свой дневник от любопытных глаз, он вел его на древнепортугальском. Естественно, он свободно владел древнегреческим и латынью.

А что люди помнят о нем сейчас? Что у него криво висел галстук, а новый костюм через пять минут выглядел как старый. Андрониковская брехня сделала его посмешищем.

Нас трижды представляли друг другу, и он запомнил меня только с третьего раза, что довольно странно, учитывая его потрясающую память. Когда что-то интересовало Соллертинского, он запоминал это раз и навсегда. Он мог посмотреть на страницу, написанную на санскрите, и повторить ее наизусть. Очевидно, в первые два раза я его не очень-то заинтересовал.

Оно и понятно. Первый раз мы встретились на улице, а второй – при воистину комичных обстоятельствах – на экзамене по марксизму-ленинизму. Мы оба сдавали его. Он вошел первым и, выйдя, перепугал всех, сказав, что вопросы были невероятно трудными. Мы чуть не умерли от страха.

Нас, подопытных кроликов, там были много. Мы имели самое неопределенное представление о науке, которую предстояло сдавать, а Соллертинский сообщил, что его спросили о Софокле как о примере материалистических тенденций. Он, конечно, пошутил. Но мы-то даже не знали, в котором веке жил Софокл.

37

Ираклий Луарсабович Андроников (р. 1908), историк литературы, чьи устные рассказы стали чрезвычайно популярны благодаря радио и телевидению; в них он блестяще подражает знаменитостям, с которыми был знаком, а том числе – Соллертинскому.

50

51

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Кстати, о марксизме-ленинизме. Где-то в середине 1920-х дирижер Гаук и его жена, балерина Елизавета Гердт, стали заслуженными артистами РСФСР38 – это звание считалось в те дни очень почетным, его мало кто имел. Гаук с женой устроили ряд приемов, чтобы отпраздновать это событие. Люди приезжали, ели-пили и поздравляли хозяев.

На один из таких вечеров среди гостей попали и мы с Соллертинским. Было хорошее угощение и масса поздравлений. Наконец Соллертинский встал с бокалом в руке, и произнес тост, в котором поздравил хозяев с такой высокой честью и выказал надежду, что они сдадут экзамен и подтвердят свои звания.

Гаук забеспокоился: «Что за экзамен?» Тут настала очередь Соллертинского удивиться. Как, разве дорогие хозяева не знают, что сначала надо сдать экзамен по марксизму-ленинизму? Пока не сдадите, вам не утвердят звания.

Соллертинский говорил так серьезно, что Гауки ничего не заподозрили. Обоих охватила паника, поскольку экзамен по марксизму-ленинизму – это вам не шутка.

Мы спокойно закончили есть и пить и отбыли, оставив мрачную пару за пустым столом.

Гаук был экземпляром редкостной глупости. Мы называли его «ПапаГаук», что звучало как «попугай». Из-за Гаука утеряны рукописи моих Четвертой, Пятой и Шестой симфоний. И он еще ответил на мои робкие возражения: «Рукописи? Ну и что? Я потерял чемодан с новыми ботинками, а вы волнуетесь из-за

каких-то рукописей».

Соллертинский никогда не готовил своих шуток заранее, он импровизировал. Мы много времени проводили вместе, и я не раз присутствовал при его импровизациях. Он часто брал меня на свои лекции. Я сидел, спокойно ожидая окончания лекции, чтобы потом отправиться вместе гулять. Мы

38 Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика, одна из пятнадцати республик СССР.

прогуливались по Невскому проспекту или заходили в Народный Дом попить пива. Там были чудесные аттракционы, в том числе американские горки.

Так вот, на одной из своих лекций Соллертинский говорил о Скрябине, которого не очень-то любил. Он разделял мое мнение, что Скрябин так же разбирался в оркестровке, как свинья в апельсинах. Лично я считаю все симфонические поэмы Скрябина: и «Божественную», и «Поэму экстаза» и «Прометея» – полной чушью.

Соллертинский решил повеселиться и развлечь меня. С дрожью в голосе он объявил со сцены: «В блестящем созвездии русских композиторов: Калафати, Корещенко, Сми-ренского и других – Скрябин был если не первым, то далеко не последним». И продолжил лекцию.

Я чуть не задохнулся от смеха, но он так торжественно объявил эти имена, что никто ничего не заметил.

(Между прочим, о Калафати, Корещенко, и др. (никакого композитора с фамилией Смиренский не существует). Как-то Глазунов попросил меня помочь разобрался с нотами, то есть собрать вместе всего Бетховена, затем Брамса, Баха, а потом объединить их под литерой «Б». Так же – с Глинкой, Глюком – на «Г», и так далее.

Я приехал к нему и начал просматривать ноты. На букву «Н» я обнаружил множество явно неотсортированных композиторов, чьи имена начались с самых различных букв.

Здесь были Калафати, Корещенко и Акименко, равно как и Иванов. Я спросил Глазунова, почему все эти композиторы оказались на букве «Н», и он ответил: «Потому что все они – незначительные композиторы».

Однажды на лекции я слышал, как Соллертинский ответил на вопрос из аудитории: «Правда ли, что жена Пушкина была любовницей Николая II?» Соллертинский, не задумавшись ни на секунду, ответил: «Если бы жена Пушкина, Наталья Николаевна, умерла на восемь лет позже, а Николай II

был способен к вступлению в сексуальные отношения в трехлетнем возрасте, в этом случае могло бы иметь место то, о чем спрашивает мой уважаемый собеседник».

Вернувшись домой, я счел нужным проверить даты Соллертинского. Он не ошибся, они были совершенно точны. У Соллертинского была потрясающая память, хранившая массу цифр.

Но идиотизм слушателей мог даже Соллертинского поставить в тупик. Он читал в Консерватории лекции, после которых оставлял время для вопросов. Соллертинский неизменно был великолепен. Как-то встал здоровенный парень и спросил: «Скажите, кто такой Карапетян?» Соллертинский задумался. Сенсация – Соллертинский не знает ответа!

Он сказал: «Должно быть, это армянский философ пятнадцатого века. К следующему занятию, товарищ, я уточню». На следующей лекции студент поднялся и спросил: «Скажите, кто такой Карапетян?» – «Не знаю» – «Карапетян – это я», – объявил студент. Класс захохотал. Соллертинский сказал: «А, теперь я знаю, кто такой Карапетян. Он – дурак».

Этот Карапетян был тенором и имел своеобразную репутацию. В Оперной студии он участвовал в «Евгении Онегине», исполняя известные куплеты Трике. Был спектакль, все шло своим чередом, но когда ему подали реплику, Карапетян не открыл рта. Дирижер повторил вступление, но Трике хранил молчание.

Дали занавес, и дирижер за кулисами накинулся на Карапетяна: «В чем дело, вы забывали свой текст?» – «Нет, мелодию».

(Гораздо позже я был на спектакле в Ереванском оперном театре, и ко мне подошел красивый человек: «Вы не узнаете меня? Я Карапетян».)

Из-за чтения лекций Соллертинский перетрудил свои голосовые связки и решил взять педагога, чтобы помочь голо-

су. Как обычно, преподаватель вокала совершил чудо с пагубными результатами. Голос Соллертинского разрушился окончательно, и он осип.

Как-то Соллертинскому передали из аудитории записку. Он с улыбкой развернул ее и прочитал: «Кончай сипеть».

Соллертинский замолчал и покинул сцену.

Композиторы очень боялись Соллертинского, известного своим остроумием. Асафьев39, например, так и не оправился после замечания Соллертинского об одном из его балетов, весьма пышно поставленном: «Я бы с удовольствием это еще раз посмотрел, но еще раз слушать – не вынесу».

Как-то я был в Филармонии, где исполняли «Соловья» Стравинского. Соллертинский выступал с кратким вступительным словом. Он начал перечислять музыкальные работы, имеющие отношение к Китаю, и сказал: «Ну, и есть еще, извините за выражение, "Красный Мак" Глиэра». Глиэр, сидевший рядом со мной, побагровел. В антракте он пошел за кулисы и сказал: «Почему вы извиняетесь за упоминание "Красного Мака"? Мое сочинение не ругательство, да будет вам известно».

39 Борис Владимирович Асафьев (1884-1949), музыковед и композитор. Не будет преувеличением сказать, что Асафьев – самый крупный представитель русской музыкальной мысли за всю историю музыковедения страны. (Его работы только теперь становятся известны на Западе.) К сожалению, излишняя щепетильность не входила в число отличительных черт характера этого блестящего ученого и критика. Важно подчеркнуть значение Асафьева, потому что у читателя этой книги легко может создаться неверное впечатление о его ярких талантах. Некоторые из лучших страниц, когда-либо написанных о Шостаковиче, принадлежат Асафьеву, хотя отношения этих двух людей в разное время были разными. Шостакович не мог простить Асафьеву позиции, которую тот занял в 1948 г., когда позволил использовать свое имя при нападках на композиторов-«формалистов». Шостакович говорил мне, что он прервал свою переписку с Асафьевым. Для своих критических работ Асафьев использовал псевдоним «Игорь Глебов», откуда – упоминаемые в этой книге «Игори и Борисы».

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

«Красный Мак», поставленный Лопуховым40 в Кировском театре, был очень популярен. Глиэр был неплохим человеком, но посредственным композитором. Тем не менее его балет ставился бесконечно, в течение многих десятилетий. В пятидесятые годы

выяснилось, что в Китае мак – сырье для производства опиума, а не символ революционного пыла, как считал Глиэр, и название изменили на «Красный Цветок» .

Другая работа Глиэра, пользующаяся неослабевающей популярностью, – «Гимн великому городу». Я содрогаюсь каждый раз, выходя из вагона «Красной стрелы» на Ленинградском вокзале, потому что из каждого громкоговорителя ревет сочинение Глиэра. Пассажиры склоняют головы и ускоряют шаг.

Соллертинский был в основном прав и в своем отношении к западной музыке. Он никогда не пытался бежать впереди прогресса, как Асафьев, и поэтому ему не приходилось так часто, как Асафьеву, менять свои мнения. Любовь Сол-лертинского к Малеру говорит за себя. В этом смысле он открыл мне глаза.

Изучение Малера многое изменило в моих вкусах как композитора. Малер и Берг – мои любимые композиторы даже сегодня, в противоположность, скажем, Хиндемиту, Кфенеку или Мийо, которых я любил в молодости, но быстро остыл.

Говорят, что «Воццек» Берга очень повлиял на меня, на обе мои оперы, и поэтому меня часто спрашивают о Берге, особенно после того, как мы с ним познакомились.

Леность некоторых музыковедов просто удивительна. Они пишут книги, от которых у читателя могут завестись тараканы в голове. По крайней мере, о себе мне не довелось

40 Федор Васильевич Лопухов (1886-1973), балетмейстер-авангардист, поставил балеты Шостаковича «Болт» и «Светлый ручей».

прочесть хорошей книги, а я, кажется, читаю их довольно внимательно.

«Если вам подали кофе, не ищите в нем пива», – говорил Чехов. Когда слушают «Нос» и «Катерину Измайлову», в них ищут «Воццека», а «Воццек» не имеет с ними абсолютно ничего общего. Мне очень понравилась эта опера, и я не пропустил ни одного спектакля, когда ее играли в Ленинграде, а прежде, чем «Воццека» исключили из репертуара, состоялось восемь или девять представлений. Предлог было тот же самый, что с моим «Носом»: будто бы певцам слишком тяжело это выдержать и нужно слишком много репетиций, чтобы исполнить это достойным образом; а массы уж точно не ломились в двери.

Берг прибыл в Ленинград, чтобы увидеть своего «Воццека». В музыкальном смысле Ленинград был авангардистским городом, и наша постановка «Воццека» была одной из первых – думаю, сразу после берлинской.

Было заранее известно, что Берг – приятный человек, о чем всем сообщил критик Николай Стрельников. Стрельников

написал несметное количество оперетт и был уверен, что он – непризнанный великий оперный композитор. Могу себе представить, как он надоел Бергу в Вене, поскольку и в Ленинграде просто не отставал от него. Он притащил Берга на репетицию одной из своих оперетт и потом всем твердил, что Берг его похвалил. Действительно, Берг, как оказалось, был изысканно вежлив. Берг всем понравился; он был мил и не вел себя как приглашенная знаменитость. Скорее он казался испуганным и все время оглядывался.

Позже мы поняли причину его застенчивости. Берг опасался приезда в Ленинград. Он не знал, что его ждет, и боялся, что с «Воццеком» произойдет своего рода скандал. Но вышло еще хуже. Прямо перед премьерой он получил телеграмму от своей жены с просьбой не ходить в оперный театр, потому что она узнала, что в него бросят бомбу.

56
57

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Можете себе представить его состояние. Ему надо идти на репетицию, а он ждет бомбы. Да еще чиновники, которые приветствовали Берга, казались весьма мрачными. Именно поэтому он озирался. Но когда Берг понял, что, очевидно, нет никакой бомбы, он осмелел настолько, что даже предложил продирижировать своим произведением.

Композитор, дирижирующий собственным произведением, обычно выглядит смешно. Есть несколько исключений, но Берг к их числу не принадлежал. Как только он начал махать руками, замечательный оркестр Мариинского театра растерялся, каждого оркестранта потянуло в свою сторону.

Это было нехорошее предзнаменование, но ситуацию спас Владимир Дранишников, главный дирижер театра. Он встал за спиной Берга и начал руководить оркестром. А тот, поглощенный процессом дирижирования, этого не заметил.

Премьера «Воццека» прошла блестяще. Присутствие композитора усиливало волнение. Но почему же его так холодно встретили? Позже я узнал причину. Певица, которой предстояло играть Мари, схватила ангину. В любой другой стране премьеру наверняка отложили бы, но не здесь. Как мы могли ударить в грязь лицом перед иностранцем?

Это только кажется, что мы презираем иностранцев и все иностранное. Болезненное презрение – оборотная сторона болезненной льстивости. И презрение, и льстивость сосуществует в одной душе. Хороший пример этого – Маяковский. В своих стихах он плевал на Париж и Америку, но предпочитал покупать рубашки в Париже и полез бы под стол за американской авторучкой.

И то же самое – с музыкантами. Все мы говорим о собственной школе, но выше всего у нас ценится исполнитель, сделавший себе имя за границей. Я еще удивляюсь, что

Софроницкий и Юдина41 получили такую неслыханную популярность, почти не появляясь на Западе.

Так что этот случай с Бергом типичен. Певице приказали петь несмотря на проблемы с горлом. И она пела, хотя это грозило концом ее певческой карьеры. Это не шутка – петь с больным горлом. **ч**

Берг так ничего плохого и не заметил. После премьеры Шапорин42 устроил прием в его честь, Берг говорил мало, главным образом хвалил постановку и особенно певцов.

Я сидел и не говорил ни слова, отчасти потому что был молод, а главным образом – потому, что мой немецкий не очень хорош.

Однако, как оказалось позже, Берг меня запомнил. Я только недавно узнал, что он слышал в Вене мою Первую симфонию, и она ему, вроде бы, понравилась. Берг написал мне об этом в письме.

2\

41Владимир Владимирович Софроницкий (1901-1961) и Мария Вениаминовна Юдина (1899-1970) – пианисты, которые учились вместе сШостаковичем в Ленинградской консерватории у профессора ЛеонидаВладимировича Николаева (1878-1942). Шостакович посвятил Николаеву свой Второй фортепьянный концерт. Творческий путь Софроницкого и Юдиной по-разному необычен. Оба сознательно противопоставили себя советскому музыкальному истэблишменту и стали культовымифигурами для советской публики. Биография Софроницкого включает всебя женитьбу на дочери Александра Скрябина (его считают лучшимрусским интерпретатором этого композитора), многочисленные последующие романтические и скандальные перипетии и склонность к наркотикам и алкоголю, которая и привела к его смерти. Жизнь Юдиной подчинялась религиозным принципам, которые бросили тень на ее исполнительскую карьеру. Она активно продвигала авангардистскую музыку вСоветском Союзе в те годы, когда такая музыка была

официально осуждена. Записи Софроницкого и Юдиной, ныне выпущенные в России вбольшом количестве, были немедленно распроданы.

42Юрий Александрович Шапорин (1887-1966), академически традиционный композитор и педагог, любимый многими за его мягкость.

58
59

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Мне сказали, что он передал письмо через Асафьева. Я никогда не получал письма и никогда не слышал ни слова о нем от Асафьева, что многое говорит об этом человеке.

Берг, как мне показалось, уехал из Ленинграда с облегчением. «Так улетай же, чем скорей, тем лучше», как сказал Пушкин. Но Берг оставил по себе две легенды. Источником первой был один критик, горячий поклонник Скрябина. Берг якобы сказал ему, что как композитор он всем обязан Скрябину. Другая легенда пошла от критика, которого Скрябин мало трогал. Берг якобы сказал ему, что никогда не слышал ни единой ноты Скрябина.

Прошло больше сорока лет, но оба все еще повторяют с дрожью в голосе то, что Берг сказал им. Вот цена свидетельствам очевидцев.

Но нет никакой причины огорчаться тому, что они лгут о Берге. Он – иностранец, приезжий, мы, как и положено, лжем о них, а они – о нас (я не имею в виду Берга лично). Что тут за беда, если у нас лгут о своих собственных, русских музыкантах!

В последнее время я много думаю о своих отношениях с Глазуновым. Это – особая тема, очень важная для меня. Я вижу, что она пользуется популярностью и среди тех, кто интересуется моей скромной личностью. Они пишут о наших отношениях. Не очень много, но все неправильно.

Я думаю, стоит посвятить некоторое время этой теме. В конце концов, среди деятелей русской музыки, с которыми я встречался, Глазунов – одна из ключевых фигур.

Глазунов сыграл важную роль в моей жизни. Но писаки, которым нравится эта тема, рисуют слащавые картины. Сейчас таких – множество. Мне постоянно приносят журналы или книги с очередными историями о нас с Глазуновым. Пора бы это

прекратить.

Это как с Глазуновым, известным балетмейстером Ма-риусом Петипа и балетом Глазунова «Раймонда». Они рабо-

тали и работали над ним. Балет был поставлен с большим успехом. Однажды композитор и балетмейстер столкнулись друг с другом, и Глазунов спросил Петипа: «Скажите, вы помните сюжет "Раймонды"? В чем там дело?» Петипа ответил: «Конечно… – потом думал и сказал: – Нет, не могу вспомнить. А вы?» Глазунов сказал: «Я тоже».

Все просто. Работая, они создавали прелестные картины. Глазунова занимала музыка, Петипа изобретал свои па, а о сюжете они забыли.

И столь же бессмысленны картинки, которые изображают Глазунова и меня, говоря словами популярной песенки, как «тех, кто с песней по жизни шагает». Наверно, авторы этих сентиментальных баек хотят, чтоб все в жизни было симпатичным, поучительным и трогательным – что в наш век, что в прошлом. Это – как один школьник написал о Чехове: «Одной ногой он стоял в прошлом, и другой – приветствовал будущее».

' В России сложилась прочная традиция подобной белиберды – а как еще назвать историю культуры, написанную здесь? Все обнимают друг друга, все благословляют друг друга. Пишут сладенькие надписи на лавровых венках: «Победителю-ученику от побежденного учителя», как Жуковский – Пушкину. И кроме того, всегда наготове: «И в гроб сходя, благословил». Эти известные пушкинские слова так и звучат в моих ушах.

И естественно, забывают добавить, что прежде, чем «заметить» Пушкина, «старик Державин»43 спросил у лакея: «Где тут нужник?»

43

Из стихов, описывающих приезд великого поэта Гавриила Романовича Державина (1743-1816) в лицей, где учился молодой Пушкин, и предсказание ему блестящего будущего.

Думаю, что нужник обязателен для этой исторической сцены. Он добавляет исчезнувший реалистический штрих,

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

позволяющий верить, что случай, который можно найти во

всех азбуках и букварях, действительно имел место.

С другой стороны, нужник не должен занимать всю сцену. «Заря новой эры» и прочая сентиментальная чушь – это мерзость. Но копание в дерьме – тоже мерзость. Что же выбрать?

Я выбираю правду. Может быть, это безнадежно и ошибочно, потому что правда всегда вызывает проблемы и недовольство. Оскорбленные граждане воют, что ты оскорбил их самые благородные чувства и не затронул самых прекрасных струн их благородных душ.

Но что тут поделаешь? «Выхожу один я на дорогу», как сказал поэт44. Как вы знаете, ничего хорошего эта прогулка в одиночестве ему не принесла. Это только кажется, что ты выходишь один. Мудрец напоминает нам: «Человек никогда не остается один. За ним всегда кто-то наблюдает». И так же – с дорогой. Ты идешь, а кто-то следит за тобой из засады.

Я люблю Глазунова, и именно поэтому говорю о нем правду. Оставим вранье о Глазунове тем, кто его не знал. Пусть они катятся ко всем чертям вместе со всеми своими лавровыми венками и умильными надписями. Для них Глазунов – миф, Медный всадник. Они видят только конские копыта.

Мои добрые отношения с Глазуновым развивались на превосходной основе – алкогольной.

Только не надо думать, что мы с Глазуновым сидели себе, пили и закусывали. Как-никак, наши пути пересеклись, когда ему было за пятьдесят, а мне – тринадцать. Мы вряд ли могли стать собутыльниками. А я должен добавить, что

44 Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841), убитый на дуэли, ставшей неизбежным результатом цепи событий и обстоятельств, которые включали в себя конфликт с царем Николаем I. Шостакович иронически цитирует наиболее известное лирическое стихотворение Лермонтова.

Глазунов не просто любил выпить. Он страдал непрерывной жаждой. Бывают такие несчастные организмы. Конечно, в нормальных условиях это не составляет никакой проблемы. Почему бы не выпить, чтобы утолить жажду? Ты просто заходишь в магазин и покупаешь несколько бутылок, особенно с учетом того, что, как я думаю, Глазунов не мог выпить больше двух бутылок за раз, ему этого не позволяло здоровье.

Но здесь вступает в дело то чрезвычайное, противоестественное обстоятельство, которое известно как «незабываемый 1919-й» или «военный коммунизм».

Эти два слова мало что говорят теперь молодому поколению, но они очень много значат, в том числе – полное отсутствие возможности пить и есть. Нет-нет, не только в день ваших

прежних именин – это было полное и повсеместное исчезновение пищи, а также вина и крепких напитков – из-за строжайшего запрета алкоголя.

Теперь, когда я вспоминаю это, мне не хочется верить, что тот год был когда-то. Неприятно вспоминать. И, должно быть, из-за того, что о столь многом не хочется думать, мне не встречались воспоминания других о печальных обстоятельствах нашей тогдашней жизни. Похоже, что у всех мемуаристов – амнезия на почве недоедания.

Ладно, оставим проблему пищи и сконцентрируемся на водке. Для многих ее исчезновение стало трагедией, но для Глазунова этот печальный факт оказался катастрофой.

Как реагировали на это другие? Жизнь диктует свои законы и приходится им повиноваться; крепитесь, товарищи, и так далее. Возможно, и Глазунов попробовал идти в ногу со временем. Может быть, он даже подумал: «Ну, раз я не могу пить, то и не буду». Прожил без питья час, два… Может быть, вышел подышать свежим воздухом… (Воздух в Петрограде тогда был чудесный: пахло сосной и елью, потому что большинство фабрик было закрыто, что значительно умень-

шило загрязненность воздуха.) И понял, что не может так жить, потому что страдания его невыносимы.

Знаете, для любой болезни надо найти причину, а затем выбить ее дубиной. Этот совет давали все целители в России с незапамятных времен. И тот же самый ценный совет мы слышим теперь от наших врачей.

Глазунов понял, что корень его бед – в отсутствии драгоценной жидкости. И поэтому надо создать какой-то запас ее. Причем без всякой дубины, так как в те незабываемые и очень романтичные дни дерево также было в дефиците. (Дрова тогда были бесценны, их даже дарили в подарок на день рождения. Безусловно можно было принести вязанку как подарок, и такой дар действительно высоко ценился.)

Шутки шутками, но все это было очень серьезно, у людей не было того, что можно назвать последним утешением в жизни. А без этого, как говорил Зощенко, разговор не клеится, дыхание

сбивается, а нервы расшатываются.

Раз нет водки, хорошо было бы раздобыть спирту, это ясно и ребенку. Но и спирта не было. Его выдавали только в двух случаях: для медицинской помощи раненным и для научных опытов. А последний одеколон был давно выпит.

Я подхожу к сути истории. Глазунов как-то встретил моих родителей, они поговорили о том о сем, и тут выяснилось, что мой отец имеет доступ к спирту45.

Глазунов к тому времени очень исхудал и был на грани истощения. Его лицо болезненно пожелтело, под глазами появилось несметное число морщинок. Человек явно страдал. И вот они пришли к соглашению, что отец поможет Глазунову с алкоголем. Он будет доставать его из государственных запасов.

45 Отец Шостаковича работал в Институте стандартов, который, среди прочего, занимался внедрением универсальной метрической системы в России. Он был заместителем руководителя и имел широкие полномочия, так что у него был доступ к «дефицитным» материалам и продуктам.

Во время учебы в Консерватории я часто выполнял поручения Глазунова, доставляя письма в разные места: в какие-то организации, Филармонию. Но особенно мне запомнились другие письма, те, которые он просил меня передавать отцу, потому что я знал, что в них содержится обычная просьба о спирте: «Дорогой Дмитрий Болеславович, будьте любезны, не раздобудете ли…» – и так далее.

Почему я уделяю этому столько внимания? Я уже не был ребенком и понимал все. И, прежде всего, я знал, насколько это серьезно.

В те дни у каждого человека была своего рода теневая деятельность. Надо было как-то выживать, и все ходили по лезвию ножа. Но в данном случае отцу грозила настоящая беда. Спирт был на вес золота, даже дороже. Потому что – что такое было золото? Всего лишь металл. Из него собирались строить нужники, как обещал Ленин, а спирт никто не собирался отменять. Он был самой жизнью, и людей, пойманных на махинациях с алкоголем, лишали жизни.

В те времена это называлось «приговорить к высшей мере наказания», что в переводе значит: «расстрелять». Тогда шутили: «Что угодно, кроме высшей меры. У меня аллергия на высшую меру». В те героические времена было много синонимов для простого слова «расстрелять», таких как «пустить в расход», «послать налево», «послать в штаб Духонина», «ликвидировать» или «уложить». Было еще много чего. Удивительно, как много выражений для одного-единственного отвратительного,

противоестественного акта. Почему люди боятся слова?

Но как это ни называй, это был расстрел. И отец тогда рисковал жизнью. Должно быть, риск – это свойство нашей семьи.

Я ужасно волновался за отца. Хорошо, что меня не просили передавать спирт Глазунову, потому что я мог бы вы-

ронить бутылку или наделать других глупостей. А что, если бы меня поймали?

Глазунов обычно сам приезжал к нам за этим. Дело было организовано с максимально возможной конспирацией. Когда я сейчас думаю об этом, у меня подскакивает давление, как будто я смотрю страшное кино. Иногда я мне снятся визиты Глазунова.

Позже, гораздо позже, когда моего отца уже не было в живых, а Глазунов жил за границей, по Ленинграду поползли слухи об этом деле. Я, должно быть, сболтнул кому-то, а вокруг меня никогда не было недостатка в «доброжелателях». Начали говорить: «Ну, естественно, он же бездарен! Он подкупил Глазунова алкоголем. И все его превосходные оценки в Консерватории подмазаны спиртом. Это мошенник, а уж потом – композитор!» Предлагали даже лишить меня диплома, но из этого ничего не вышло.

Я решил тогда: «Ладно, давайте, пинайте меня, я не скажу ни слова». Но теперь я хотел бы сказать в свою защиту: я честно учился и честно работал. Я был более ленивым сначала и менее – потом. Но со мной не было таких историй, как с легендарным Анатолием Лядовым.

В молодости Лядов играл на скрипке и бросил ее, потом – на фортепьяно, и тоже бросил. Он и изучению композиции уделял мало внимания. Например, ему задали написать фугу, а он уже заранее знал, что не будет этого делать, и сказал своей сестре, с которой вместе жил: «Не давай мне обеда, пока я не напишу фугу». Время обеда подошло, а фуга так и не была написана. «Я не буду кормить тебя, потому что ты не выполнил задания. Ты сам просил меня об этом», – сказала сестра Лядова, добрая женщина. «Как хочешь, – ответил наш чудный юноша. – Я пообедаю у тети». И ушел.

Я честно писал все свои консерваторские фуги: Глазунов был

на экзаменах куда строже к композиторам, чем к испол-

нителям. Тем он всегда ставил высокие оценки. Способный человек мог без большого усилия получить 5+.

Другое дело – композиция. Он очень волновался и мог долго и нудно спорить о том, должен ли студент получить 3, 3- или, может быть, 2+. Преподаватель бывал вне себя от радости, если его студент получал лишних полбалла. Я хочу сказать, что и у меня были с ним проблемы, несмотря на печально известный алкоголь.

Был экзамен по фуге. Глазунов дал тему, и я должен был написать фугу со стретто. Я сидел и пыхтел над ней, я исходил потом, но не мог сочинить стретто. Меня можно было убить, но ничего не получалось. Думаю, в этом был какой-то подвох, может быть, там не предполагалось никакого стретто. В общем, я сдал фугу без нее, и получил 5-. Но я не мог успокоиться. Надо ли поговорить с Глазуновым? Это было не обязательно, но, с другой стороны, получалось, что я не очень хорошо сдал экзамен. И я пошел к нему.

' Мы с Глазуновым начали разбираться, и оказалось, что я неправильно списал тему. У меня стояла неверная нота. Именно поэтому стретто не получилось. Эта несчастная нота была везде изменена. Если бы я записал ее правильно, то мог бы сочинить любое стретто. Квартовое, квинтовое, или октавное. Я мог бы написать растянутый, сжатый или даже возвратный канон. Но только – если бы я списал тему правильно, а я ошибся.

Глазунов не изменил моей оценки, а вместо этого отругал меня.

Я по сей день слово в слово помню его выговор: «Даже если вы ошиблись в ноте, молодой человек, вы должны были понять, что это ошибка, и исправить ее».

Я честно учился в Консерватории, работая больше, чем многие другие. Я не изображал из себя гения и посещал все занятия.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Быть прилежным студентом в те дни было нелегко. Времена были трудные, даже преподаватели не очень-то старались. Например, Николаев, мой профессор, человек утонченный, даже

более чем утонченный – изысканный. Он не мог позволить себе появиться в Консерватории в лохмотьях. Но там было холодно, не было отопления, и Николаев нашел выход – он опаздывал. Надеясь, что студентам надоест ждать и они разбегутся. Но я сидел и ждал.

Иногда мы с другой упорной студенткой, Юдиной, брали в библиотеке транскрипции для четырех рук и играли, чтобы скоротать время.

Юдина был странным и очень одиноким человеком. Она стала чрезвычайно популярна, сначала в Ленинграде, а затем и в Москве, прежде всего благодаря тому, что была выдающейся пианисткой.

Николаев часто говорил мне: «Пойдите послушать, как играет Маруся. (Он звал ее Марусей, а меня – Митей.) Идите и слушайте. Когда она играет, в четырехголосной фуге у каждого голоса – свой собственный тембр».

Это казалось подозрительным – разве так бывает? Я шел послушать, надеясь, естественно, что окажется, что профессор неправ, что он только принял желаемое за действительность. Но самое поразительное – что, когда Юдина играла, у каждого из четырех голосов действительно был свой собственный тембр, это даже трудно себе вообразить.

Юдина играла Листа как никто другой. Лист – очень многословный композитор. В юности я много играл Листа, но позже совсем остыл к нему, даже с чисто пианистической точки зрения. Программа моего первого сольного концерта была смешанная, а второй – целиком посвящен Листу. Но позже я устал от него: слишком много нот.

Юдина была замечательна в тех пьесах Листа, где не слишком много нот, например, в «Женевских колоколах», его лучшем, на мой взгляд, фортепьянном произведении.

Однажды Юдина довольно сильно уязвила меня. Я учил «Лунную сонату» и «Аппассионату» Бетховена и часто исполнял их, особенно «Аппассионату». Юдина сказала мне: «Что ты столько играешь их? Возьми "Hammerklavier"».

Насмешка задела меня, и я пошел к Николаеву, который разрешил мне учить «Hammerklavier». Прежде, чем показать его Николаеву, я несколько раз сыграл его Юдиной, потому что у нее было изумительное понимание Бетховена. Особенно сильное впечатление на меня произвело исполнение ею последней сонаты Бетховена, опус 111. Ее вторая часть – чрезвычайно длинная и чрезвычайно скучная, но, когда играла Юдина, это было незаметно.

Считалось, что у Юдиной особенное, глубоко философское

проникновение в то, что она играет. Не знаю, я никогда не \замечал этого. Напротив, мне всегда казалось, что большая часть ее игры зависит от ее настроения – как это часто бывает у женщин.

' Внешне, в игре Юдиной было мало женского. Она обычно играла по-мужски, энергично и мощно. У нее были сильные и вполне мужские руки с длинными, крепкими пальцами. Она по-особому ухаживала за ними – чтобы они, если использовать банальную метафору, напоминали орлиные когти. Но конечно, она оставалась женщиной, и все чисто женские чувства играли в ее жизни важную роль.

В молодости она носила черное платье до пола. Николаев предсказывал, что, когда она состарится, то появится на сцене в прозрачном пеньюаре. К счастью для публики Юдина не последовала его пророчеству, а продолжала носить свое бесформенное черное платье.

У меня было впечатление, что Юдина носила одно и то же черное платье в течение всей своей долгой жизни, такое оно было заношенное и грязное. В более поздние годы Юдина добавила к нему тапочки, которые носила летом и зимой. Когда Стравинский был в СССР в 1962 году, она

приехала к нему на прием в своих тапочках: «Пусть видит, как живет русский авангард».

Не знаю, заметил ли это Стравинский, но сомневаюсь, чтобы ее тапочки произвели на него желаемый эффект.

Что бы Юдина ни играла, она играла «не как все». Это волновало ее многочисленных поклонников, но некоторых интерпретаций я не понимал и, когда спрашивал о них, то обычно слышал в ответ: «Я так чувствую». Ну и какая в этом философия?

Я показывал Юдиной свои работы: меня интересовало ее мнение. Но в те дни, как мне показалось, она не особенно восторженно отнеслась к ним, ее интересовала главным образом новая фортепьянная музыка Запада. В конце концов, именно Юдина познакомила нас с фортепьянной музыкой Кфенека, Хиндемита и Бартока. Она выучила фа-минорный Концерт для фортепьяно Кфенека, и в ее интерпретации он произвел на меня

большое впечатление. Когда я просмотрел эту музыку в более зрелом возрасте, она не произвела на меня такого впечатления.

В те дни, помнится, мне нравилось играть для Юдиной на втором рояле, а затем идти на оркестровые репетиции. Это было, если память на изменяет, приблизительно в 1927 году, когда еще разрешалось исполнение новой музыки. Дирижер Николай Малько46 обращался с Юдиной очень грубо. Он явно насмехался над ней и ее оригинальностью и обычно говорил: «Что вам нужно, так это здоровый мужик, Маруся. Мужик!» Помню, меня потрясло, что Юдина, зади-

46 Николай Андреевич Малько (1883-1961), дирижер, который руководил премьерами Первой и Второй симфоний, а также других работ Шостаковича. Эмигрировал в 1929 г. и сделал много для популяризации симфоний Шостаковича за границей. На спор с Малько Шостакович сделал аранжировку фокстрота Винсента Юманса «Чай вдвоем», названный в России «Таити-трот». Дополнительная информация – в книге Соломона Волкова «Дмитрий Шостакович и "Чай вдвоем"», **The Musical Quartety**, апрель 1978, стр. 223-228.

равшая хвост из-за меньших пустяков, казалось, не сердилась на Малько. Лично я бы такого не спустил.

Позже Юдина, должно быть, изменила мнение о моей музыке, потому что она играла кое-что из нее, особенно Вторую сонату для фортепьяно. Эта запись сохранилась, и, кажется, все считают, что это – лучшая интерпретация сонаты. На мой взгляд, Юдина играет ее ужасно. Никакие темпы не соблюдаются, и имеет место, будем так говорить, вольное обращение с текстом. Но, возможно, я ошибаюсь, я давно не слышал этой записи.

Вообще, мне не нравилось встречаться с Юдиной: всякий раз, когда это происходило, я впутывался в какую-то неприятность или попадал в неловкое положение. С ней происходили странные вещи. Раз я столкнулся с Юдиной в Ленинграде на Московском вокзале. «А, привет, привет! Куда едешь?» «В Москву», – сказал я. «Ах, как хорошо, как удачно! Мне надо дать концерт в Москве, но я не могу поехать. Замени меня, пожалуйста, сыграй концерт».

Меня, естественно, озадачило это неожиданное предложение. Я сказал: «Как я могу заменить тебя? Я не знаю программы. Это будет довольно странно. И с какой стати я должен играть за тебя? Ну, какая у тебя программа?»

Юдина рассказала свою программу. «Нет, я не могу. И как я выйду вместо тебя? Это будет нелепо». И я поспешил в свое купе. В окно поезда я видел, как Юдина ходит взад-вперед по платформе, вероятно, в поисках другого пианиста, который ехал бы в Москву и согласился бы на ее странное предложение.

Юдина, насколько я знаю, всегда собирала переполненные залы. Она заслужила известность исключительно как пианистка. А еще говорили, что она – святая.

Я никогда не был воинствующим атеистом. Если ты веришь – верь. Но Юдина, очевидно, действительно считала себя святой или пророком в юбке. Она всегда играла так,

будто читает проповедь. Ладно, я знаю, что Юдина видела музыку в мистическом свете. Например, считала «Гольдберг-вариации» Баха серией иллюстраций к Библии. Это тоже простительно, хотя иногда ужасно раздражает.

Юдина смотрела на Мусоргского исключительно как на религиозного композитора. Но Мусоргский, все-таки, не Бах. Я думаю, это – довольно спорное видение. А еще был случай с чтением стихов на ее концертах. Или ты играешь, или читаешь стихи, одно из двух. Я понимаю, она читала Пастернака, причем, в то время, когда он был запрещен. Но, тем не менее, все это напомнило мне действо чревовещателя. И естественно, результатом этих известных чтений (я думаю, между Бахом и Бетховеном) был очередной громкий скандал в длинной череде юдинских скандалов.

В поведении Юдиной было слишком много преднамеренной истерии. На самом деле слишком много. Однажды она приехала ко мне и сказала, что живет в тесной комнатушке, где ни не может ни работать, ни отдыхать. И я подписал заявление. Я ходил к разным чиновникам, просил множество людей помочь, отнял у них массу времени. С огромным трудом мы получили для Юдиной квартиру. Думаете, все прекрасно, жизнь продолжается? Но чуть позже она снова приехала ко мне и попросила о помощи в получении квартиры.

– Как? Мы же получили для тебя квартиру! Зачем тебеещe одна?

– Я отдала квартиру одной бедной старушке.Ну, как можно так вести себя?

И то же самое было с деньгами, она всегда у всех занимала. В конце концов, ей довольно хорошо платили; сначала у нее была профессорская зарплата, потом – профессорская пенсия, и

довольно много записей и выступлений по радио. Но она тратила деньги сразу, как только получала их, а потом у нее отключали телефон за неуплату.

Мне рассказывали о Юдиной такую историю. Она пришла к одним знакомым и попросила одолжить пять рублей. «Я разбила окно в своей комнате и теперь не могу там жить из-за сквозняка и холода». Конечно, ей дали денег. Дело было зимой.

Через какое-то время эти знакомые навестили ее, и в ее комнате было холодно как на улице, а разбитое окно – заткнуто тряпкой. «Как так, Мария Вениаминовна? Мы же дали вам денег, чтобы вставить стекло». Она ответила: «Я отдала их на нужды церкви».

Каково? У церкви могут быть различные нужды, но, в конце концов, попы не сидят на морозе с разбитыми окнами.

У самоотречения должен быть разумный предел. В таком поведении есть привкус юродства. Что, профессор Юдина действительно была юродивой? Нет! Тогда зачем так себя вести?

› Я не вполне могу одобрить такое поведение. Разумеется, в жизни Юдиной было много неприятностей, и, конечно, ей можно посочувствовать. Ее религиозная позиция подвергалась постоянным, так сказать, артиллерийским и даже кавалерийским атакам. Например, ее выставили из Ленинградской консерватории даже раньше меня.

Это случилось так. У Серебрякова47, тогдашнего директора, была манера устраивать так называемые «рейды легкой бригады». Он был молодым человеком – ему не было и тридцати – и мог легко обойти всю Консерваторию. Чтобы убедиться, что во вверенном ему учреждении царит порядок.

Директор получал много доносов на Юдину, да, должно быть, и сам писал их. Он понимал, что Юдина – перво-

47 Павел Алексеевич Серебряков (1909-1977), пианист, многолетний ректор Ленинградской консерватории, которой он управлял полицейскими методами. Серебрякова называли «лучшим чекистом среди пианистов и лучшим пианистом среди чекистов». В 1948 г. отстранил Шостаковича от должности профессора Консерватории.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

классный пианист, но, очевидно, не желал рисковать своим положением. Одна из атак легкой бригады была направлена конкретно против нее.

Конница ворвалась в класс Юдиной и спросила ее: «Вы верите в Бога?» Юдина ответила утвердительно. Проводит ли она религиозную пропаганду среди своих студентов? Она ответила, что Конституция этого не запрещает.

Несколько дней спустя в ленинградской газете появилась запись этой беседы, сделанная «неизвестным», сопровождаемая карикатурой: Юдина в монашеских одеждах окружена стоящими на коленях студентами. И в заголовке было что-то о проповедниках, пробравшихся в Консерваторию. Конница скакала тяжело, несмотря даже на то, что это была «легкая» бригада. Естественно, Юдину после этого уволили.

Почему-то нашим газетам нравится печатать карикатуры, связанные со священниками, монахами и так далее. И чаще всего это делается весьма неубедительно и не по делу. Например, когда Жданов48 в Ленинграде после войны ругал Ахматову49, он почему-то описал ее так: «Не то монахи-

48Андрей Александрович Жданов (1896-1948), один из руководителей коммунистической партии. Термин «ждановщина» хорошо известенна Западе. Он относится к резкому разделению литературы и искусства впослевоенной России. Не ясно, был ли Жданов в своих «эстетических»заявлениях простым исполнителем воли Сталина, но благодаря им онприобрел такое заметное положение, что Сталин начал завидовать ему.Теперь считается, что Сталин убил Жданова, а затем обвинил в егосмерти врачей-евреев.

49Анна Андреевна Ахматова (Горенко; 1889-1966), поэт. Она былапопулярна с дореволюционных лет до самой смерти, несмотря на чрезвычайные меры, направленные против нее. Против Ахматовой использовались все приемы (за исключением ареста и физического уничтожения): всеобщий литературный остракизм, клеветническая и оскорбительная кампания в официальной прессе, ссылка и казнь близких людей.Большая часть наследия Ахматовой, включая ее поэтический «Реквием», посвященный «большому террору», до сих пор не издана в Совет-

ня, не то блудница». А затем добавил, «а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой». Это – эффектный, но совершенно бессмысленный оборот. Мне, например, не удалось бы заставить Жданова разъяснить, что он имел в виду. Каким-то образом унизить Ахматову? Он действительно намекал на что-то такое в одной из своих речей в Ленинграде. Он сказал, что у Ахматовой были «постыдные взгляды на роль и призвание

женщины». Что это значит? Этого я тоже не знаю.

В те дни было, конечно, довольно много карикатур на Ахматову, пытавшихся изобразить ее одновременно как шлюху и монахиню. Помню, и меня однажды изобразили в виде монаха, в журнале «Советская музыка». Ну какой из меня монах? Как видите, я пью и курю и не чураюсь других грехов. Я даже читаю подготовленные для меня речи о гениальных творениях композиторов, которых терпеть не могу. И так далее. Тем не менее Союз композиторов изображает меня монахом. Но, хотя на карикатурах мы и были одинаково одеты, я не всегда находил с Юдиной общий язык.

Помню, у меня было много проблем в юности: я истощился как композитор, у меня не было денег, и я болел. Вообще, у меня был очень мрачный взгляд на жизнь. И Юдина предложила: «Пойдем к архиерею, он поможет. Наверняка поможет. Он всем помогает». И я подумал: «Пусть отведет, вдруг да и поможет».

Мы пришли. Передо мной сидел откормленный, видный мужчина, а группа женщин перед ним разыгрывала спектакль, бросаясь к его руке, чтобы поцеловать. Около руки было мало места, а каждая дама хотела быть первой. Я посмотрел, увидел, что Юдина – в экстазе, и подумал: «Нет, я ни за что не буду целовать его руку». И не стал.

ском Союзе. У Шостаковича было много творческих связей с Ахматовой, и они особенно усилились в последние годы.

74
75

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Архиерей бросил на меня весьма сочувственный взгляд, но мне было плевать на его сочувствие. Он мне ничуть не помог.

Другим любимым студентом Николаева был Владимир Софроницкий, которого Николаев звал Вовочкой. Николаев обожал его. Вот как проходили их занятия. На уроке Вовочка играл «Симфонические этюды» Шумана. Николаев говорил: «Изумительно, Вовочка! К следующему разу приготовь, пожалуйста, сонату Листа».

Вокруг Софроницкого почти немедленно возник культ. Мейерхольд посвятил ему одну из своих лучших постановок, «Пиковую даму». Репутация Софроницкого постоянно укреплялась, а популярность достигла максимума как раз перед

его безвременной смертью. Но я не думаю, что судьба Софроницкого была очень счастливой, в ней было все: алкоголь, наркотики, сложная и запутанная личная жизнь. Он мог выпить перед выступлением бутылку коньяка и свалиться; концерт, конечно, отменяли. Софроницкий никогда не гастролировал за границей, хотя я думаю, что один раз он был в Варшаве, и раз – во Франции. В 1945 году Сталин приказал Софроницкому приехать в Потсдам на конференцию. Его одели в военную форму и привезли. Вернувшись, он ничего не рассказывал об этом. Не думаю, чтобы многие знали об этой поездке. Но как-то Софроницкий показал мне, как Президент Трумэн играл на рояле.

Софроницкий был похож на Юдину тем, что ты никогда не знал, чего от него ожидать. В 1921 году они окончили Консерваторию, и оба играли сонату си-минор Листа. Их выступления произвели сенсацию, собрался весь Петроград. Внезапно на сцену вышел Николаев и сказал: «Студент Софроницкий болен и надеется на ваше снисхождение». Я был несколько удивлен. Софроницкий, как и ожидалось, сыграл блестяще, и после экзамена я подошел к Николаеву и спросил, к чему все это было. Если ты болен, не играй. А

если играешь, то зачем объявлять, что ты болен. Чтобы вызвать сочувствие?

Помнится, Николаев сказал мне, что у Софроницкого высокая температура. По правде говоря, я не очень-то этому поверил.

Мы с Софроницким несколько раз играли вместе, исполняя «Вариации для двух фортепьяно» Николаева. Николаев считал себя композитором, но на самом деле для этого не было больших оснований. Мы играли «Вариации» и смеялись между собой. Смеялись, но играли.

Софроницкий любил рассказывать такую историю о Глазунове. К нему прибыл курьер: «Скорее к Глазунову, ему надо срочно вас видеть». Софроницкий бросил все свои дела и помчался к Глазунову домой. Добрался туда, и его впустили к Глазунову, который дремал в своем кресле, опустив голову на толстый живот.

Молчание. Глазунов открыл один глаз и долго разглядывал Софроницкого, а потом спросил, едва шевеля языком: «Скажите, пожалуйста, вам нравится "Hammerklavier"?» Софроницкий с готовностью ответил, что, конечно, он ему очень нравится. Глазунов долго молчал. Софроницкий стоял и ждал, пока Глазунов не пробормотал еле слышно: «Знаете, а я не выношу эту сонату». И снова заснул.

Подобное случалось и со мной. Можно было бы сказать что я – ученик Глазунова. В мое время камерную музыку в

Консерватории преподавал только Глазунов, и, естественно, я учился у него. У него был собственный стиль обучения, который человеку со стороны мог бы показаться странным.

Мы приходили в его кабинет на первом этаже. Огромный Глазунов садился за свой стол, и мы играли. Он никогда не прерывал. Мы заканчивали пьесу (скажем, трио Шуберта), и Глазунов что-то бормотал себе под нос, не поднимаясь из-за стола, спокойно и кратко. Было трудно разобрать, что он говорил, и в большинстве случаев мы этого не понимали.

76
77

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Проблема была в том, что я сидел за роялем, и мои товарищи – рядом со мной. А Глазунов – за своим столом, довольно далеко от нас. Он никогда не вставал, не придвигался и говорил очень тихо. Казалось, что нельзя попросить его повторить, и так же казалось, что нельзя придвинуться к нему поближе. Странная ситуация.

Мы повторяли произведение с начала до конца, лишь догадываясь, что надо изменить. Наша инициатива никогда не вызывала возражений. После повторения Глазунов произносил другую речь, еще тише и еще короче, после чего мы отбывали.

Поначалу меня чрезвычайно расстраивал этот метод руководства и особенно удивлял тот факт, что Глазунов никогда не вставал из-за своего стола и не приближался к нам, хотя бы для того, чтобы заглянуть в ноты. Но со временем тайна его странного поведения открылась.

Вот что я заметил. Во время уроков Глазунов иногда, бормоча, наклонялся к углу своего большого директорского стола и оставался в таком положении некоторое время, а затем с некоторым трудом выпрямлялся.

Заинтересовавшись, я усилил свои наблюдения за действиями нашего любимого директора и пришел к такому заключению: Глазунов действительно, как любили говорить многие, напоминал большого ребенка. И как ребенок всегда добирается до соски, так и Глазунов. Но с существенным различием. Которое состояло в том, прежде всего, что Глазунов вместо соски использовал специальную трубку, резиновую трубку, если мои наблюдения были правильны, а во-вторых,

вместо молока он потягивал алкоголь.

Это не мои догадки, это – факты, которые я установил и подтвердил повторными наблюдениями. Без такого подкрепления Глазунов был неспособен провести занятие. Именно поэтому он никогда не поднимался из-за своего стола и

именно поэтому его указания ученикам становились все более невнятными и короткими.

Может сложиться впечатление, что у Глазунова нечему было научиться. Если так, то вы ошибаетесь. Он был превосходным педагогом, но сначала нужно было понять, как у него учиться. Я думаю, что постиг это искусство, я раскрыл секрет. И поэтому имею полное право называть Глазунова одним из своих учителей. Чтобы действительно научиться чему-то у Глазунова, надо было встречаться с ним как можно чаще, ловить его везде, где возможно: на концертах, в гостях, и естественно, в Консерватории.

Прежде всего, в Консерватории, так как Глазунова проводил там почти все свободное время. Сейчас в это трудно поверить, но он присутствовал на каждом рядовом консерваторском экзамене, без исключения. Он посещал даже экзамены ударников, и зачастую бывал там единственным посторонним.

' Чему я научился у Глазунова? Многому, множеству существенных вещей. Конечно, я мог бы научился у него еще большему, но я был всего лишь мальчик, правда, прилежный и трудолюбивый, но – всего лишь мальчик. Я сейчас жалею о многом упущенном.

Эрудиция Глазунова в истории музыки была необыкновенной для тех дней. Он знал, как мало кто другой, замечательную музыку великих контрапунктистов фламандской и итальянской школ. Это сейчас все такие умные, никто не сомневается в гениальности и жизнеспособности музыки пятнадцатого и шестнадцатого веков. Но в те дни, будем откровенны, картина была совершенно другой: эта музыка была тайной за семью печатями. Даже Римский-Корсаков считал, что музыка началась с Моцарта, Гайдн вызывал сомнения, а Бах считался скучным композитором. Что уж говорить о до-баховском периоде? Для моих товарищей это было просто пустыня.

78
79

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Глазунов восхищался Жоскеном де Пре, Орландо ди Лассо, Палестриной и Габриели, и я невольно начал тоже получать от них удовольствие, хотя поначалу их музыка казалась мне трудной и скучной. Кроме того, было просто очень интересно слушать, как Глазунов оценивал эту музыку, поскольку он никогда не ограничивался общими восхищенными словами, он действительно знал и любил этих композиторов. И нам казалось, что он всегда мог отличить общий «стиль эпохи» от открытий отдельного композитора – действительно изумительных примеров музыкального гения.

Сегодня восхищаются любой старой музыкой без разбора. Прежде никто не знал старых композиторов, все они пребывали в забвении. Теперь о них обо всех вспомнили и всех подряд хвалят. Пишут: «забытый старинный композитор». Но возможно, он – ***по справедливости*** забытый старинный композитор, о котором и не стоило бы вспоминать?

Страшно подумать, сколько ужасной современной музыки попадет когда-нибудь в категорию «старинная». И фрагменты оперы Ивана Дзержинского «Тихий Дон» (основанной на забытом романе нобелевского лауреата Шолохова – факт, о котором тоже стыдно вспоминать!) будут исполняться с подзаголовком: «некогда забытые». Лучше бы исполнялись только вещи, которые никогда не забывались, мне кажется, так было бы логичнее. Пожалейте несведущих слушателей. Хотя на самом деле, это – собственная ошибка слушателей: нечего строить из себя ценителей. И первыми на эту приманку всегда попадаются снобы.

Но когда Глазунов говорил о старинной музыке, не было и намека на снобизм. Он никогда не обращал внимания на общие места, он оценивал эту музыка как любую другую, с полной ответственностью за свои слова и с полной серьезностью, которая передавалась окружающим. Так мы учились наполнять точным смыслом, казалось бы, обычные штампы.

Например, если Глазунов называл композитора «мастером», мы запоминали это на всю жизнь, потому что за этой лаконичной формулировкой стояла большая работа мысли. Мы были свидетелями этой работы и пытались делать то же самое, напрягая все свои способности, то есть приходить к тем же выводам, что и Глазунов, восстановив ход его мысли.

Если Глазунов говорил, прослушав, скажем, симфонию Шумана: «Технически не безукоризненная», – мы понимали, что он имел в виду, нам не требовалось длинных объяснений.

Это было время многословия, океанов слов. Слова обесценивались на глазах. Глазунов восстановил ценность

простого слова. Оказалось, что, когда профессионал, мастер, говорит о музыке просто, без модных слов и выкрутасов, это производит сильное впечатление, намного более сильное, чем поток псевдомузыкального красноречия Игоря Гле-бова, в миру – Бориса Асафьева.

Для меня это было хорошим образованием, потому что именно тогда я начал ценить власть краткого слова о музыке, власть простого, незамысловатого, но выразительного высказывания, и важность такого мнения для профессионалов в профессиональной среде. Помнится, Глазунов сделал очень выразительным слово «никудышный». *(В английском тексте «worthless». Может быть, «никчемный», «ничтожный» и т. д.? Прим. перев.)*

Благодаря Глазунову оно стало весьма популярным в Консерватории, где прежде, в подражание Римскому-Корсакову, профессора говорили о плохих сочинениях: «Не очень удачное». При Глазунове они использовали более краткое и ясное «никудышное». И ведь это определение относится не только к музыке: никудышной может быть погода, или вечер, потраченный на пустопорожний визит, или даже новая пара тесных ботинок.

Глазунов все время думал о музыке, и поэтому, когда он говорил о ней, это запоминалось на всю жизнь. Возьмите, к

примеру, Скрябина. На мое отношение к нему очень сильное влияние оказала одна из излюбленных мыслей Глазунова: что Скрябин при написании симфоний использовал те же самые методы, что в своих фортепьянных миниатюрах. Это – очень точная оценка его симфоний. Еще Глазунов предположил, что у Скрябина были религиозные и эротические навязчивые идеи, с чем я также полностью согласен.

Помню довольно много музыкальных высказываний Глазунова на разные темы, такие как: «Финал симфонии "Юпитер" Моцарта похож на Кельнский собор». Честно признаюсь, что по сей день я не могу придумать лучшего описания этой удивительной музыки.

Мне принесли большую пользу множество других комментариев, небрежно брошенных Глазуновым. Например, об

«избыточности» оркестровки, важной проблеме, о которой у каждого должно быть собственное сформировавшееся мнение. Глазунов первым убедил меня, что композитор должен заставить исполнителей подчиняться своему желанию, а не наоборот. Если композитору в его творческом видении не нужен утроенный или учетверенный состав медных, это – одно дело. Но плохо, если он начинает думать о практических материях, экономических соображениях. Глазунов говорил: «Композитор должен оркестровать так, как он задумывал свою работу, а не упрощать оркестровку, чтобы угодить исполнителям». И, к примеру, мне все еще кажется, что Стравинский ошибся, когда, уступив финансовым, экономическим и прочим практическим требованиям, создал новые оркестровые редакции «Жар-птицы» и «Петрушки».

Глазунов утверждал, что создание балетов полезно, потому что оно развивает технику. Позже я убедился, что и в этом он был прав.

Как-то Глазунов дал мне хороший совет о симфоническом скерцо как части симфонии. Он считал, что главная тема скерцо должна увлечь слушателя, и все должно служить

этому: мелодия, ритм и структура. В скерцо все должно быть привлекательным и, самое главное, неожиданным. Это хороший совет, и своим студентам я говорю что-то в этом духе.

Конечно, с очень многим я не соглашался тогда и не соглашаюсь сейчас. Глазунов однажды сказал в моем присутствии, что музыка сочиняется композитором для себя и для, как он выразился, «немногих других». Я категорически против того утверждения. Не могу согласиться с ним и в его нападках на искания «какофонистов», как он называл новых западных композиторов, начиная с Дебюсси.

Однажды, просматривая партитуру Дебюсси (это была прелюдия «Послеполуденный отдых фавна»), Глазунов глубокомысленно заметил: «Это сочинено с большим вкусом. Он знал свое дело…. Может быть, мы с Римским повлияли на оркестровку всех этих современных дегенератов?»

Об опере Шрекера «Дальний звон», поставленной в Ленинграде, Глазунов высказался: «Schrekliche Musik!»

Но я должен сказать, к его чести, что, даже низведя сочинение к ненавистному «какофоническому стилю», Глазунов не прекращал раз и навсегда его слушать. Он пытался понять любую музыку, потому что был композитором, а не чиновником.

Глазунов любил «пересчитывать», как он постигал Вагнера: «Я впервые послушал "Валькирию" и не понял абсолютно ничего, мне вообще ничего не понравилось. Я пошел во второй раз. Снова –

ничего. И на третий раз – то же самое. Как вы думаете, сколько раз я ходил слушать эту оперу, пока не понял ее? Девять раз! На десятый, наконец, я понял все. И она мне очень понравилась».

Когда я впервые услышал от Глазунова эту историю, я посмеялся про себя, хотя внешне оставался серьезным. Но теперь я глубоко его уважаю за это. Жизнь многому меня научила.

82
83

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

В наши дни Глазунов повторял то же самое с Рихардом Штраусом. Он многократно ходил на «Саломею», привыкая к ней, проникая в нее, постигая ее. И его мнение о Штраусе начало меняться: прежде Штраус был в списке «проклятых какофонистов». Между прочим, Глазунов всегда обожал Иоганна Штрауса, и это – еще одно доказательство, что он не был музыкальным снобом. Я думаю, что и этому я научился у него – очень важно не быть снобом.

Вообще, как это ни покажется парадоксальным, Глазунов не был догматиком в музыке. Его догматизм был больше эстетическим. Гибкость не была одним из его отличительных качеств, что, кстати, не так уж плохо. Мы все видели, что такое «гибкость» в вопросах искусства и к чему она приводит.

Конечно, у Глазунова было более чем достаточно инертности, но он был честным человеком и не вешал политических ярлыков на своих эстетических противников, которые, увы, часто обращались именно к таким бесчестным методам.

Здесь хорошо бы вспомнить полемику между Немировичем-Данченко и Мейерхольдом. Немирович не понимал и не любил Мейерхольда. Он невзлюбил его еще в бытность Мейерхольда его учеником. Когда открылся Художественный театр, его первой постановкой был «Царь Федор Иоанно-вич», и Станиславский хотел, чтобы Федора играл Мейерхольд. На Москвине настоял именно Немирович.

Мейерхольд позже, смеясь, рассказывал мне, что он тогда едва не сошел с ума от ревности к Москвину и ненависти к Немировичу. Да, он смеялся, но неприязнь к Немировичу сохранилась у него навсегда.

Но все это не так важно, как то, что за многие годы полемики Мейерхольд неизменно нападал на Художественный театр и

Немировича, используя самые различные, и обычно недостойные, методы. Он всегда пытался повесить на старика какой-нибудь «актуальный» политический ярлык. Но

Немирович никогда не прибегал к этому, несмотря даже на то, что в наших беседах он всегда упоминал о Мейерхольде с чрезвычайным раздражением.

Немирович считал Мейерхольда позером и хвастуном. Он был убежден, что Мейерхольд ведет театр по ложному пути, но никогда не пользовался терминологией газетных заголовков или политическим жаргоном.

Правда, вести себя так Немировичу было намного легче, чем Мейерхольду, поскольку к тому времени, когда я встретил Немировича, было очевидно, что будущее театра Мейерхольда под угрозой, и, в то же самое время, все знали, что Художественный театр пользуется сильной поддержкой Сталина. В такой ситуации можно было бы подумать, что Немировича весьма соблазнит возможность раз и навсегда избавиться от своего дерзкого противника. Что могло бы быть проще, чем публично обвинить Мейерхольда в каких-то политических преступлениях? Это было весьма просто. В те дни все поступали так. Или почти все.

Но Немировичу была отвратительна сама возможность такого поведения. Старик не мог даже вообразить, что так можно поступить.

Вот типичный эпизод. В 1938 году, когда театр Мейерхольда был закрыт по личному распоряжению Сталина, антимейерхольдовская кампания исходила клеветой со всех газетных полос. Это была не первая такая кампания, но – особенно отвратительная. Печатались многочисленные статьи, равно как интервью с представителями советской культуры, которых объединял восторг от такого выдающегося события культурной жизни, как закрытие театра.

Обратились с просьбой об интервью и к Немировичу. Эти подлецы-газетчики были уверены, что старик не упустит возможность поплясать на свежей могиле своего противника. Но Немирович отказался, добавив: «Даже глупо спрашивать меня, что я думаю о закрытии театра Мейерхольда. Это

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

все равно, что спрашивать у царя, что он думает об Октябрьской революции».

Возвращаясь к Глазунову: ему не нравилась моя музыка, особенно более поздняя музыка. Он прожил достаточно долго, чтобы увидеть публикацию в «Правде» и других газетах статьи «Сумбур вместо музыки». К тому времени он был в Париже, и никто из «Правды» не мог приехать к нему для интервью, но я уверен, что у старого и больного Глазунова не нашлось бы сказать ничего, что бы им понравилось. Он был неспособен на такую гнусность.

Важным обстоятельством для меня лично был тот факт, что Глазунов никогда не облекал свои мысли и соображения в административную форму, сказанное им никогда не звучало как «распоряжение директора Консерватории». То, что он был последним директором, который так себя вел, – наша большая беда. А уж о том, что творится вне консерваторских стен (я имею в виду: и в сфере культуры, и в других областях), даже говорить нечего.

Вообще, я благодарен Консерватории. Я получил от нее то, чего хотел. Я не заставлял себя учиться. Не могу сказать, что все шло гладко, так как я жил в очень тяжелых материальных условиях и был слаб здоровьем. К тому же я должен был принять трудное решение – стать пианистом или композитором? Я выбрал сочинительство.

Римский-Корсаков говаривал, что он не желает выслушивать жалобы композиторов на их тяжелую жизнь. Он так объяснял свою позицию: «Поговорите с бухгалтером, и он начнет жаловаться на свою жизнь и работу. Работа убивает его, так она уныла и скучна». Видите ли, бухгалтер собирался стать писателем, но жизнь сделала его бухгалтером. Но с композиторами, говорил Римский-Корсаков, дело обстоит совершенно иначе. Ни один из них не может сказать, что собирался стать бухгалтером, а жизненные обстоятельства вынудили его стать композитором.

Такая это профессия. Ты не можешь жаловаться на нее. Если она слишком тяжела, стань бухгалтером или управдомом. Не волнуйся, никто не станет удерживать тебя на тяжелой работе сочинителя.

В молодости у меня был период сомнений и отчаяния. Я решил, что не могу сочинять музыку и что никогда не напишу ни единой ноты. Это был трудный момент, о котором я предпочитаю не вспоминать. И я бы действительно не написал ни ноты, если бы не одна вещь. Я тогда сжег много своих рукописей. Я

изображал из себя Гоголя, глупый сопляк. Ладно, Гоголь или не Гоголь, но я сжег тогда оперу «Цыганы», по поэме Пушкина.

Может быть, по этой причине я вспоминаю своего учителя композиции, Штейнберга, без особого удовольствия. Это был сухой и дидактичный человек, и я вспоминаю его прежде всего из-за двух вещей. Первое – то, что Штейнберг был зятем Римского-Корсакова, а второе – что он яростно ненавидел Чайковского. Семья Римского-Корсакова, должен сказать, была невысокого мнения о Чайковском, и разговоры о нем были для них больной темой. Наиболее больной темой это было, конечно, для самого Николая Андреевича. Не надо долго рыться в архивах, достаточно посмотреть на список сочинений Римского-Корсакова, и все станет ясно.

Чайковский мешал Корсакову сочинять, мешал одним своим существованием. Это может показаться кощунством, но это – факт. Римского-Корсакова так волновало то, что рядом с ним сочиняет Чайковский, что он не мог написать ни единой ноты. И, как говорит старая поговорка, нет худа без добра: Чайковский умер, и у Корсакова закончился кризис.

За десять лет Римский-Корсаков не смог написать ни одной оперы, а за пятнадцать лет после смерти Чайковского написал одиннадцать! И, что интересно, этот поток начался с «Ночи перед Рождеством». Едва не стало Чайковского, как Корсаков взял тему, уже использованную им, и написал по-

своему. Как только он самоутвердился, писание пошло гладко.

Но враждебность сохранялась. Прокофьев сказал, что нашел ошибку в партитуре Первой симфонии Чайковского: флейта должна играть в си-бемоле. Он показал это Римско-му-Корсакову, и тот обрадовался ошибке и сказал, усмехаясь в бороду: «Да, Петр Ильич здесь действительно напутал. Напутал!»

Я не встречал такой семьи, как Корсаковы: невозможно описать словами почтение к его памяти. И, естественно, Штейнберг не был исключением. Он и его жена, Надежда Николаевна, говорили только о Николае Андреевиче, его одного цитировали, на него одного ссылались.

Помню ноябрь 1941 года. Военное время. Я работал над Седьмой симфонией, когда раздался стук в дверь. Меня срочно вызвали к Штейнбергу. Ладно, оставляю свою работу и иду. Добравшись, я увидел, что в доме произошла какая-то трагедия. Все – подавленные, мрачные, глаза – заплаканные. Сам Штейнберг – мрачнее тучи. Я подумал, что он хочет узнать у меня что-то об эвакуации, которая была важнейшей темой дня. Так и произошло, но я чувствовал, что меня звали не для этого. Потом Штейнберг заговорил о каких-то своих сочинениях. Какой композитор не любит поговорить о своей музыке? Но я слушал и думал, что дело не в этом, очевидно не в этом.

Наконец Штейнберг больше не мог сдерживаться. Он повел меня в свой кабинет, запер дверь и огляделся. Потом вынул из ящика своего стола экземпляр «Правды» и сказал: «Почему товарищ Сталин упомянул в своей речи Глинку и Чайковского? А не Николая Андреевича? Для русской музыки Николай Андреевич значит больше, чем Чайковский. Я хочу написать об этом товарищу Сталину». Так вот в чем дело! Все газеты только что напечатали речь Сталина. Это была его первая крупная речь с тех пор, как началась война,

и он сказал, в частности, о великом русском народе – народе Пушкина и Толстого, Горького и Чехова, Репина и Сурикова… и так далее. Знаете, каждой твари по паре. А из композиторов Сталин выбрал для восхваления Глинку и Чайковского. Эта несправедливость потрясла Штейнберга до глубины души. Штейнберг совершенно серьезно советовался со мной, как лучше всего написать Сталину, будто это могло иметь какое-то значение.

Прошли годы, настала совершенно другая эпоха, Бог знает, что произошло за это время, но ничто не могло поколебать священной ненависти семьи Корсакова к Чайковскому.

Естественно, это ничего не значит, просто небольшая слабость. Главное же – то, что Штейнберг был очень ограниченным музыкантом. Он светил отраженным светом, и поэтому его слова и мнения не вызывали особого доверия, тогда как, о чем бы ни говорил Глазунов, это вызывало доверие, прежде всего потому, что он был великим музыкантом. Живой классик, так сказать. (И в мои дни он был в Консерватории единственным таким экземпляром.)

В конце концов, на работы Глазунова можно было смотреть тогда, как и сейчас, по-разному. Но для нас было нечто гораздо более важное – то, что каждый студент (или ученик, как их тогда назвали) мог лично убедиться в потрясающих, даже уникальных, способностях Глазунова как музыканта.

Во-первых – его слух. У Глазунова был великолепный, абсолютный слух. Его ухо пугало студентов. Скажем, идет экзамен по гармонии, а именно – та его часть, где надо исполнить модуляции на фортепьяно. Штейнберг здорово натаскивал нас в гармонии. Мы могли сыграть заданную модуляцию невероятно быстро, в темпе виртуозного этюда Шопена.

Ты приходишь на экзамен, а там – Глазунов. Ты играешь, это фантастично, ты сам наслаждаешься. И после не-

которой паузы звучит глазуновское бормотание: «А почему у вас параллельные квинты между квинтсекстаккордом и тоническим квартсекстаккордом?» Тишина!..

Глазунов безупречно улавливал любую фальшивую ноту, где бы она ни была. Правда, перед своим отъездом из страны он стал жаловаться что слышит звук на полтона выше, чем на самом деле. Он думал, что это – склероз. Но, возможно, это было и не так. Видите ли, настройка любого инструмента, все время повышается. Любой, кто прожил в музыке больше пятидесяти лет, замечает это. В этом отчасти виновата звукозапись. Если вдуматься, это ужасно. Прокрутишь чуть быстрее – и звук выше. Прокрутишь чуть медленнее – ниже. Сейчас мы привыкли к этому, но это – не что иное как обман человеческого слуха.

Другое, чем Глазунов поражал нас, это его память. Музыкальная память, естественно. Об этом есть много историй. Я помню некоторые из глазуновских трюков и даже пытался, в известной степени, подражать им.

Одна из его наиболее известных шуток такая. Танеев приехал из Москвы в Петербург и привез свою новую симфонию. Хозяин дома спрятал молодого Глазунова в соседней комнате. Танеев сыграл. Когда он закончил и встал из-за рояля, его окружили гости, естественно, с поздравлениями. После дежурных комплиментов хозяин неожиданно сказал: «Хочу представить вам талантливого молодого человека. Он тоже недавно написал симфонию». Кто же это был?

Из соседней комнаты привели Глазунова. «Саша, покажите свою симфонию нашему дорогому гостю», – сказал хозяин. Глазунов сел за рояль и повторил симфонию Танеева, с начала до

конца. Он только что впервые услышал ее, да еще и через закрытую дверь. Не уверен, что даже Стравинский мог бы повторить этот трюк. И знаю наверняка, что Прокофьев не мог бы.

Помнится, говорили, что у Стравинского были проблемы со слухом, когда он учился у Римского-Корсакова; но, возможно, это – клевета, может быть, всех просто раздражал непокорный студент. Главное, что нужно музыканту для таких трюков, это – ухо. И смелость. Такие вещи обычно делаются на пари. Соллертинский уговаривал меня воспроизводить так же симфонии Малера, и получалось неплохо.

Я допустил чуть меньшее хулиганство. Мне было двадцать с небольшим, когда меня пригласили в гости к одному дирижеру. Завели граммофон и сыграли популярный фокстрот. Сам фокстрот мне понравился, но не понравилось исполнение.

Я поделился своим мнением с хозяином, который тут же сказал: «Ах, так вам не понравилось, как это сыграно? Отлично! Если хотите, запишите этот номер наизусть и оркеструйте его, а я его исполню. Разумеется, если вы сможете уложиться в заданное время. Даю вам час. Если вы и в самом деле гений, то часа вам должно хватить».

Я уложился в сорок пять минут.

Глазунов, естественно, знал всех своих консерваторских студентов по и мени-отчеству. Это не очень странно: память на лица и имена – не такая уж редкость. Она есть у военных. Что было куда важнее для нас, так это то, что Глазунов помнил каждого из нас как музыканта. Он помнил, когда и что студент играл, и какая была программа, и сколько там было фальшивых нот.

Это не преувеличение. Глазунов действительно помнил, сколько раз и где данный студент ошибся во время экзамена. А этот экзамен мог быть три или четыре года назад.

И то же самое относится к композиторам. Глазунов помнил их всех: талантливых, посредственных, бесталанных и безнадежных. И все их сочинения: прошлые, настоящие и будущие – даже если они учились по двадцать лет.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Бывало, кому-то действительно удавалось провести двадцать

и больше лет в Консерватории. Вечные студенты, как мы их назвали. Но в мое время их уже было немного, их постепенно выкуривали.

В Консерваторию можно было поступать сколько угодно раз, пытаясь доказать, что ты не безнадежен. Один упрямый парень рвался на отделение композиции. Глазунов потряс его. Абитуриент сыграл сонату для фортепьяно, Глазунов выслушал и задумчиво сказал: «Если не ошибаюсь, вы поступали несколько лет назад. Тогда, в другой сонате, у вас была довольно неплохая вторая тема». И с этими словами Глазунов сел и сыграл большой кусок прежней сонаты несчастного композитора. Вторая тема была, конечно, ерундовой, но эффект был огромный.

Должен добавить, что Глазунов хорошо играл на фортепьяно. Своеобразно, но хорошо. У него не было настоящей фортепьянной техники, к тому же он играл, не выпуская из правой руки своей знаменитой сигары. Глазунов держал сигару между третьим и четвертым пальцами. Я сам это видел. И все же ему удавалось сыграть все ноты, абсолютно все, включая самые трудные пассажи. Это выглядело, как если бы толстые пальцы Глазунова таяли среди клавиш, погружаясь в них.

Глазунов мог также прочитать с листа самую сложную партитуру и воспроизвести ее, как если бы играл превосходный оркестр. В гостиной Глазунова было два хороших больших рояля Koch, но он не пользовался ими. Глазунов играл на пианино, втиснутом в крошечную, тесную комнатушку. До революции это была комната прислуги, а после – оказалось, что это единственная комната во всей квартире, пригодная для жилья. Для нее хватало дров, тогда как остальная часть квартиры замерзала.

Приехав к нему домой, вы заставали его в шубе и ботинках. Его мать, почтенная Елена Павловна, суетилась, подво-

рачивая одеяло вокруг дитяти. Это не помогало, несчастный Глазунов весь дрожал.

Елене Павловне было тогда около восьмидесяти, и иногда я заставал ее за штопкой носков для «ребенка». Конечно, Глазунову было трудно переносить новые условия жизни. Он удивлялся, что певцы, несмотря на холод, перестали простуживаться. Это чудо его утешало.

Итак, Глазунов садился за пианино в своей шубе, в более или менее теплой комнате прислуги, и играл свои сочинения для посещавших его знаменитостей. Для них это было экзотическим впечатлением, а для него – предохранительным клапаном. Кроме того, Глазунов, очевидно, считал, что следует поддерживать дружеские отношения с ведущими зарубежными музыкантами, с

тех пор, я думаю, как стал все больше склоняться к мысли об эмиграции на Запад. Там он надеялся, и не без оснований, удовлетворить свои скромные потребности и желания, не рискуя жизнью.

' Потрясающая картина: Глазунов, играющий в шубе, и знаменитый гость, слушающий также в шубе. Потом – какая-то болтовня на общие темы, в облаках пара, поднимающихся из их ртов. Пар поднимался изо ртов и Феликса Вайн-гартнера, и Германа Абендрота, и Артура Шнабеля, и Йоже-фа Сигети. В результате чего все эти знаменитые посетители возвращались домой на Запад, обогащенные неслыханным впечатлением от замороженной страны: тьма и холод.

Глазунов поражал знаменитостей, а они – его. Например, Глазунова пугала и изумляла физическая выносливость Эгона Петри, о которой он долго вспоминал. Еще бы! Петри сыграл полностью листовскую программу, то есть – в одном концерте, представляете! – «Дон Жуана» и две сонаты (си минор и «Данте»). Это был рекордное представление, результат хорошего питания и мирной жизни на протяжении трех поколений.

92
93

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Глазунов был поклонником Листа, с которым он встречался, я думаю, в Веймаре. Лист играл ему Бетховена. Глазунов любил рассуждать об интерпретации и сравнивать игру Листа и Антона Рубинштейна. Говоря о фортепьянных тембрах, он часто упоминал Рубинштейна и цитировал его: «Вы думаете, рояль – это один инструмент? На самом деле их сто». Но вообще, ему не нравилось, как играл Рубинштейн, он предпочитал манеру Листа.

Судя по рассказам Глазунова, манера Листа значительно отличалась от того, что мы привыкли себе представлять. Когда мы слышим это имя, то обычно представляем ажиотаж и шумиху, перчатки, брошенные в зал, и все такое прочее. Но, по словам Глазунова, Лист играл просто, точно и прозрачно. Конечно, это был, если можно так выразиться, поздний Лист, когда он уже не выступал на сцене, а играл дома, где ему не надо было производить впечатление на всяческих дам и девиц.

Речь шла, как мне помнится, о сонате до-диез минор Бетховена, и Глазунов говорил, что Лист играл ее ровно,

контролируя себя, и что темпы были чрезвычайно умеренные. Лист показывал все «внутренние» голоса, что Глазунов очень любил. Он любил напоминать нам, что самый важный элемент в композиции – полифония. Когда Глазунов садился за рояль, чтобы продемонстрировать что-то, он всегда подчеркивал и аккомпанирующий голос, и ведущую хроматическую тему, и восходящие, и нисходящие последовательности, что придавало его игре глубину и образность.

Лично мне кажется, что здесь – одна из величайших тайн пианизма, и пианист, который понимает это, находится на пороге большого успеха.

Один концертирующий музыкант как-то пожаловался мне, как это трудно – играть то, что все знают. «Так трудно найти свежий подход», – поделился он. Это заявление сразу же вызвало у меня противоречивую реакцию. Сначала я

подумал, что передо мной – необыкновенный человек, потому что подавляющее большинство исполнителей вообще ни о чем не думает, играя свою «Патетическую» или «Лунную» или свои «Венгерские рапсодии». (Список работ можно расширить или сократить, это не имеет значения.) Такие исполнители и не играют того, что написано композитором, и не проявляют своего отношения к произведению, поскольку никакого собственного отношения попросту не имеют. Что же они играют, в таком случае? Просто ноты. В основном, по слуху. Этого достаточно для начинающего, а впоследствии они продолжают в том же духе. Список литературы, играемой по слуху, в настоящее время расширился, включив в себя сонаты Прокофьева и работы Хиндемита, но в результате этого принципиальный подход подобных «звезд» к музыке не изменился.

Итак, сначала я просто обрадовался его самокритичному заявлению, но уже следующая моя мысль была намного спокойней. А именно: «Как можно жаловаться, что трудно найти "новый подход"? Что это, бумажник с деньгами? Можно подумать, "свежий подход" можно найти на улице: кто-то обронил его, а ты подобрал». Этот пианист, должно быть, всерьез воспринял шутку Шолом-Алейхема. Помните, Алей-хем сказал: «Талант как деньги. Или он есть, или его нет». Думаю, что в этом великий юморист ошибся. Деньги приходят и уходят: сегодня у тебя нет ни гроша, а завтра ты заработал. Но если у тебя нет таланта, то это всерьез и надолго.

Невозможно найти свежий подход, это он должен найти тебя. А свежий подход к музыкальному произведению, как я убеждаюсь снова и снова, обычно находит тех, у кого есть свежий взгляд на другие стороны жизни, на жизнь в целом, – как, например, у

Юдиной или Софроницкого.

Но вернемся к моему приятелю-пианисту, который наивно искал свежий подход, не пытаясь изменить собственную жизнь. Мне не хотелось расстраивать его своими рассужде-

ниями: зачем огорчать человека? Он ждал помощи, и я вспомнил совет Глазунова о полифонии в игре.

Я сказал: «Почему бы вам не показать полифоническое движение в каждой пьесе, которую вы играете, показать, как меняются голоса. Ищите побочные голоса, внутренние движения. Это очень интересно и доставит вам самому немалое наслаждение. Когда вы найдете их, покажите это публике, дайте ей тоже насладиться. Вот увидите, это очень поможет, произведения сразу оживут».

Помню, я провел аналогию с театром. У большинства пианистов на первом плане – в мелодии – только один персонаж, а все остальное – только грязный фон, болото. Но пьесы обычно пишутся для нескольких действующих лиц, и, если главный герой говорит, а другие не отвечают, пьеса становится бессмысленной и скучной. Все действующие лица должны говорить так, чтобы мы расслышали вопрос и ответ, и тогда действие пьесы станет интересным.

Вот такой совет я дал тогда уже известному пианисту, и, к моему большому удивлению, он принял его и так и стал поступать. Успех, как говорится, не заставил себя ждать. Прежде его считали просто виртуозом без особой глубины в исполнении, но теперь все заговорили, каким интеллектуальным и глубоким оно стало. Его репутация значительно укрепилась, и он даже позвонил мне, чтобы сказать: «Спасибо за ценный совет». Я ответил: «Благодарите не меня, благодарите Глазунова».

Сам Глазунов любил садиться за рояль, и, как только он начинал играть, его было трудно остановить, вернее, почти невозможно. Он обычно играл свои собственные произведения и мог сыграть две или три симфонии подряд. У меня иногда было чувство, что он продолжает, потому что ему трудно встать. Глазунов был так тяжел на подъем, что ему было легче сидеть и играть, играть, играть…

Когда Глазунов все-таки вставал, он неизменно вспоминал Леопольда Годовского, который всегда отказывался играть в компании, говоря что его пальцы замирают в гостиной. Но сев, Годовский забывал о своем предупреждении, и было невозможно оттянуть его от рояля. Не знаю, как Годовский, но что касается Глазунова, то меня удивляло его детское желание играть, причем – свои собственные сочинения. Эта черта распространена среди композиторов, которые пишут, импровизируя на рояле. Такое сочинение музыки оставляет у них приятные воспоминания и ассоциации, и они с готовностью тянут пальцы к клавишам. Гости храпят, хозяйка – в панике, а почтенный композитор за роялем ничего не видит и не слышит.

Но Глазунов, вы знаете, не сочинял за роялем. В этом мы с ним, для разнообразия, полностью сходились. Глазунов, должно быть, также страдал, когда музыкальные идеи приходили в его голову во время бесконечных заседаний. Действительно, многие мои знакомые из числа так называемых ***творческих работников*** жалуются, что самые замечательные мысли и идеи приходят к ним во время заседаний. Как человек, который потратил на заседания сотни и, возможно, тысячи часов, я с охотой верю этому. Следовало бы назначить специальную музу – музу заседаний.

Глазунов обычно ждал, чтобы сочинение полностью оформилось в сознании, а затем записывал его в окончательном виде. Правда, он допускал возможность исправлений. новых редакций и так далее. Как ни странно, я согласен с ним относительно записи уже готового произведения, но не насчет исправлений. Это может покажется странным, ведь, если вы составите свое мнение о нас обоих на основании последних утверждений, то у вас сложится ложное впечатление, что Глазунов упорно трудился, тогда как я был свободен как птица. На самом деле справедливо прямо проти-

воположное: Глазунов и в творчестве был и оставался барином, а я – типичный пролетарий.

Трудно завоевать уважение молодых и довольно дерзких людей, вернее, почти невозможно. Но Глазунов добивался нашего

уважения. Его практические знания в важной для нас области музыкальных инструментов были бесценны. Для очень многих композиторов эта область остается терра ин-когнита: у них есть теоретические знания и понятия, почерпнутые из учебника, но нет практического навыка. А Глазунов, например, сочиняя скрипичный концерт, научился играть на скрипке. Надо признать, что это – подвиг. Еще я точно знаю, что Глазунов играл на многих духовых, например, на кларнете.

Я всегда рассказываю своим ученикам такую историю. Как-то Глазунова пригласили в Англию дирижировать своими произведениями. Английские оркестранты смеялись над ним. Они считали, что он – варвар и наверняка невежда, и все тому подобное. И стали саботировать. Не могу придумать ничего ужасней, чем оркестр, который на репетиции вышел из-под контроля. Я и врагу не пожелал бы этого. Валторнист встал и сказал, что не может сыграть определенную ноту, потому что это невозможно. Другие игроки оркестра полностью поддержали его. Что бы сделал я на месте Глазунова? Не знаю, вероятно, ушел бы с репетиции. А вот что сделал Глазунов. Он спокойно подошел к валторнисту и взял его инструмент. Ошеломленный музыкант не возражал. Глазунов слегка приготовился, а затем сыграл нужную ноту, ту, которую английский музыкант назвал невозможной.

Оркестр зааплодировал, сопротивление было сломлено, и репетиция продолжилась.

Думаю, что для меня самое серьезное препятствие на пути к дирижированию – именно сопротивление оркестра, которого я всегда жду. Я привык к этому с самых первых своих шагов, с моей Первой симфонии. Преодоление этого

сопротивления – работа для тех, кто рожден диктатором. Мне не нравится ощущение, что во мне сомневаются. Это отвратительное профессиональное высокомерие, эта уверенность, этот апломб и постоянное желание судить, проклинать, постоянное недоверие и презрение… И, между прочим, чем выше оркестру платят, тем больше в нем этого непробиваемого, упрямого… профессионализма, что ли? Нет, я бы сказал: профессионального снобизма.

Глазунов любил говорить, что дилетанты были бы самыми лучшими музыкантами, и добавлял после паузы: «…если бы они умели играть».

Знаете эту строчку из детской сказки Чуковского о том, как трудно из болота тянуть бегемота? Вот я и вытягиваю бегемота из болота своей памяти, и имя его – Глазунов. Хороший, добрый и нужный бегемот.

Память продолжает работать, и я часто думаю, какой в этом

смысл. Иногда я уверен, что этот смысл не поймет никто. В другое время я настроен более оптимистично и думаю, что мне обеспечен по крайней мере один читатель, который будет знать, о чем идет речь, – я сам. Я здесь сам пытаюсь понять разных людей, людей, которых знал по-разному: мало, неплохо и очень хорошо. А одного – возможно, лучше, чем кто-либо еще на Земле.

На протяжении своей жизни я по-разному говорил об этих людях, моих знакомых. Иногда я противоречил себе и не стыжусь этого. Я менял свое мнение о людях, и в этом нет ничего зазорного. Можно было бы подумать, что я делал это вследствие давления извне или чтобы улучшить свою жизнь. Но это не так. Просто люди менялись, и я тоже. Я слушал новую музыку и рос, лучше понимая старую. О многом я читал или мне рассказывали, я страдал от бессонницы и проводил ночи в размышлениях. Все это влияло на меня.

И именно поэтому сегодня я не думаю о людях так, как думал о них тридцать, сорок или пятьдесят лет назад.

Восемнадцатилетний
ˆWˆBI InиоO**l/ADI**ˆи *o C * TT* \\ *AT*
Молодой Шостакович:
«Мне нравилось, когда со мной
обращаются уважительно».

Скажем, когда я был моложе, то часто употреблял ругательства в беседах с друзьями. С годами я стал использовать их все меньше и меньше. Я старею, смерть все ближе, я, можно сказать, смотрю ей в глаза. И теперь, мне кажется, я лучше понимаю свое прошлое. Оно тоже становится ближе, и я могу смотреть ему в глаза.

Юрий Олеша50, когда мы еще дружили, рассказал мне такую поучительную притчу. Жук влюбился в гусеницу, и та ответила на его любовь, но она умерла и лежала, неподвижная, в коконе. Жук рыдал над телом своей возлюбленной. Вдруг кокон раскрылся, и из него появилась бабочка. И жук решил убить бабочку, потому что она мешала его скорби. Он погнался за ней, но увидел, что глаза бабочки ему знакомы – это были глаза гусеницы. Он едва не убил ее, так как, в конце концов, все, кроме глаз, было новым. И после этого бабочка и жук жили счастливо.

Но, чтобы так получилось, надо смотреть фактам в глаза, а не всякий способен на это, и иногда целой жизни для этого не хватает.

50 Юрий Карлович Олеша (1899-1960), писатель и драматург, блестящий стиль которого напоминает набоковский. Олеша надолго прекратил писать беллетристику после публикации его повести «Зависть» (1927), отреагировав на общественно-политическую ситуацию, которая не способствовала творческой работе. Он с уважением относился к Шостаковичу, но после появления статьи «Сумбур вместо музыки» публично критиковал его работу, заявив, что «под этими статьями подписался бы Лев Толстой» и что музыка Шостаковича «оскорбила» его, Олешу. Позже критик Аркадий Белинков прокомментировал: «Его речь была одним из самых ранних и самых блестящих примеров предательства модели 1934-53 гг.»

1 |лта1/ПВ1*и *оГТГМ . ЛТ* **QTnnLI** ***КЯ***

слева) среди других учащихся своего преподавателя по фортепиано в Ленинградской консерватории, Леонида Николаева (сидит четвертым слева). Ленинград, 1924 г. Обратите внимание еще на две важные персоны: пианистов Марию Юдину (стоит третьей слева) и Владимира Софроницкого (сидит первым

справа).

Ленинградская консерватория. Старейшее и самое
5 престижное *а* музыкальное г учебное заведение] России.
Перед фасадом -I памятник ~ Н. А. Римскому-″ Корсакову.

Д

Режиссер Николай Акимов. Шостакович написал музыку к его скандальной постановке «Гамлета». 1932 г.

Писатель-сатирик Михаил Зощенко, друг Шостаковича. В 1946 году партийный лидер Андрей Жданов назовет его «гнусным похотливым животным».

Директор Ленинградской консерватории Александр Глазунов, «русский Брамс». 1920-е гг. Будучи в свое время сам вундеркиндом, он очень хорошо понимал Шостаковича.

Со своим другом и наставником Всеволодом Мейерхольдом в московской квартире режиссера, 1928 г Шостакович в это время писал оперу «Нос». Десять лет спустя Мейерхольд исчез в сталинских застенках.

Работа над музыкой к постановке комедии Владимира Маяковского «Клоп». Москва, 1929 г. Сидят: Шостакович и Мейерхольд. Стоят: Маяковский (который застрелится в 1930 г.) и художник-авангардист Александр Родченко.

Покровитель Шостаковича, маршал Михаил Тухачевский, со своей женой, Ниной. Тухаческий был уничтожен Сталиным.

В 1932 г., после бурного
романа, Шостакович женился
на Нине Варзар. Ей посвящена
опера «Леди Макбет Мценского
уезда», которая вызвала гнев
Сталина Нина умерла в 1954 г
Знаменитый музыковед
Борис Асафьев.
Шостакович не мог простить
его предательства.
Со своим ближайшим другом, Иваном Соллертинским.

Редкая фотография (1934 г.): Сталин на похоронах ленинградского партийного лидера Сергея Кирова, убитого, как теперь считается, по его приказу. Сталин использовал смерть Кирова как повод для массовых репрессий. Рядом со Сталиным Андрей Жданов, позже ставший партийным

идеологом по культурным вопросам. Многие годы вкусы этих двоих определяли официальную позицию в отношении музыки Шостаковича.

– -

1942 г. С летчиками-бомбардировщиками. Шостакович очень серьезно относился к своему военному долгу.

TIME

Во время Второй

мировой войны.
Шостакович в пожарной каске как символ сопротивления русского народа гитлеровской армии. (Обложка
^™^'!™'!™^~~"~~~~
!^H
журнала «Time»)

Композитор Вениамин Флейшман (сидит вторым справа), ученик Шостаковича, погибший во время войны в битве за Ленинград. Потрясенный его смертью. Шостакович завершил и оркестровал оперу Флейшмана «Скрипка Ротшильда» по рассказу А. П. Чехова.

Три гиганта советской музыки: соперники и товарищи. Слева направо: Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович,
Арам Хачатурян. Москва, 1945 г.

композиторов, нападает на Шостаковича на первом Съезде композиторов: «Вооруженные ясными указаниями партии, мы будем пресекать любое проявление антинародного формализма и декадентства, в какие бы цвета они ни рядились». Москва, 1948 г.

Съезд единогласно осудил «формалистов»: Шостаковича. Прокофьева, Хачатуряна и других ведущих композиторов.

Я очень часто вспоминаю Мейерхольда, чаще, чем можно было бы предположить. Ведь мы теперь своего рода соседи. Я регулярно прохожу или проезжаю мимо мемориальной доски, на которой изображен какой-то отвратительный монстр, и содрогаюсь. Гравированная надпись гласит: «В этом доме жил Мейерхольд». Надо бы добавить: «…и была зверски убита его жена».

Я впервые встретился с Мейерхольдом в Ленинграде в 1928 году. Всеволод Эмильевич позвонил мне по телефону и сказал: «Это говорит Мейерхольд. Я хочу увидеться с вами. Не могли бы вы подъехать ко мне? Гостиница такая-то, номер такой-то».

Не помню, о чем мы говорили. Помню только, что Всеволод Эмильевич спросил, не хочу ли я работать в его театре. Я сразу согласился и вскоре переехал в Москву и начал работать в музыкальной части театра Мейерхольда.

Но в тот же год я ушел оттуда: требовалось слишком много технической работы. Я не мог найти свою нишу, которая бы устроила нас обоих, даже несмотря на то, что само нахождение в театре очень интересно. Увлекательней всего

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и

были репетиции Мейерхольда. То, как он готовил свои новые постановки, было захватывающим, завораживающим зрелищем.

Моя работа в театре в основном состояла в игре на рояле. Скажем, если актриса в «Ревизоре» должна была спеть романс Глинки, я надевал фрак, выходил как один из гостей и садился за инструмент. Играл я и в оркестре.

Я жил в квартире Всеволода Эмильевича на Новинском бульваре. По вечерам мы часто говорили о создании музыкальной драмы. Я тогда серьезно работал над оперой «Нос». Однажды в квартире Всеволода Эмильевича произошел пожар. Меня в это время не было дома, и Мейерхольд сгреб мою музыку и потом вручил мне совершенно невредимой. Благодаря ему партитура была спасена – поступок потрясающий, поскольку у него были вещи, намного более ценные, чем моя рукопись.

Но все закончилось благополучно; думаю, что и его имущество не очень пострадало. В противном случае он бы отвечал перед своей женой, Зинаидой Николаевной Райх.

Мое отношение к Райх субъективно и, вероятно, проистекает из следующего факта. Сам Мейерхольд старался сгладить разницу в нашем положении и возрасте, он никогда не позволил бы себе повысить на меня голос. Но его жена время от времени орала на меня.

Райх был энергичной женщиной, вроде унтер-офицерской вдовы из «Ревизора». Она воображала себя светской львицей. Это напоминает мне стихотворение Саши Черного51. Оно характеризует определенный стиль жизни.

51 Саша Черный (Александр Михайлович Гликберг; 1880-1932), поэт-сатирик. Умер во Франции. Шостакович любил иронические стихи Черного и написал вокальный цикл на его тексты в 1960 г. Его предреволюционные стихи, как оказалось, продолжали быть настолько актуальными и более четырех десятилетий спустя, что премьера цикла повлекла за собой опустошение в аппарате Министерства культуры.

«Если знаменитость, – говорит Черный, – может небрежно дать вам руку, его жена в лучшем случае протянет два пальца». *(Это дословный перевод английского текста. Прим. Перев.)* Это могло бы быть написано о Зинаиде Николаевне.

Мейерхольд безумно ее любил. Я никогда не видел ничего подобного. Трудно было даже предположить, что такая страсть может существовать в наши дни. Было в ней что-то зловещее – и все, действительно, закончилось ужасно.

Это наводит на мысль, что лучший способ сохранить что-либо

– не обращать на него внимания. То, что ты любишь слишком сильно, обречено. Надо на все смотреть с иронией, и особенно – на то, чем дорожишь. Так у него больше шансов спастись.

Это, наверно, один из самых больших секретов нашей жизни. Старики его не знали. И поэтому потеряли все. Могу только надеяться, что молодым людям повезет больше.

Мейерхольду нравилось элегантно одеваться и окружать себя красивыми вещами: картинами, фарфором, хрусталем и так далее. Но это было ничто по сравнению со страстью к роскоши Зинаиды Николаевны. Райх была очень красивой женщиной, может быть, немного тяжеловатой, что было особенно заметно на сцене. На сцене она двигалась поразительно неуклюже.

Райх любила свою внешность. И знала, как выглядеть лучше, как подчеркнуть свою красоту. Все в доме Мейерхольда служило этой цели: мебель, обстановка, вс?. И конечно, драгоценности.

Почти сразу после исчезновения Мейерхольда52 в дом Райх явились бандиты. Они убили ее. Семнадцать ножевых

52 Под «исчезновением» имеется в виду арест Мейерхольда 20 июня 1939 г. Люди в те дни зачастую просто исчезли, без единого официального слова об их судьбе; когда это случалось, родственники отлично знали, что это дело рук тайной полиции. Дальнейшая судьба

ран; ей выкололи глаза. Райх долго кричала, но соседи не пришли ей на помощь. Никто не посмел войти в квартиру Мейерхольда. Кто мог знать, что там происходит? Может быть, Райх молотит своим железным кулаком убийца в форме. Лучше держаться подальше от неприятностей. И так ее убили и унесли все драгоценности.

Райх принадлежала к лютеранскому роду, причем дворянскому, но, глядя на нее, я бы никак не мог предположить этого. Она казалась типичной одесской рыбной торговкой. Я не очень удивился, узнав, что она родилась в Одессе. Ее одесское «наследие» бросало тень на все остальное. Зинаида Николаевна частенько заходила в комиссионный магазин, тот, что около Новинского бульвара, где дамы «из бывших» продавали остатки своего прошлого. Торговалась Райх превосходно.

Думаю, что именно отношение Райх ко мне стало одной из причин, почему я оставил Театр Мейерхольда. Она постоянно давала мне понять, что я паразитирую на Мейерхольде. Естественно, это никогда явно не формулировалось, но это было очевидно по ее отношению ко мне. А мне это не нравилось.

Мейерхольд мне покровительствовал. Он услышал обо мне от Арнштама53. В мейерхольдовской постановке «Учителя Бубуса» Арнштам сидел на сцене в раковине. Он был во фраке и играл Шопена и Листа. В том числе сонату «Данте» («По прочтении Данте»), которой и заканчивался спектакль. Постановка «Учителя Бубуса» была довольно безвкусной и аляповатой. Раковина, в которой восседал бедный

арестованных часто оставалась неизвестной многие годы, и в большинстве случаев даты смерти приблизительны

53 Лео Оскарович Арнштам (р. 1905), режиссер, друг Шостаковича. В юности работал пианистом в Театре Мейерхольда. Шостакович написал музыку к пяти фильмам Арнштама, в том числе – к «Подругам» (1936), имевшим успех в Соединенных Штатах.

Арнштам, была позолочена. На рояле горели свечи. И чувственная Райх тяжело топала под музыку Шопена.

Арнштам собирался уйти от Мейерхольда как только истечет срок договора. Мейерхольд услышал мою Первую симфонию. Она ему не очень нравилось, но, тем не менее, мое имя он запомнил. Арнштам рекомендовал меня как пианиста. Мейерхольд смотрел на это как на благотворительность. Он рассуждал примерно так: «Вот молодой человек, которому нечего есть. Возьму-ка я его в свой театр». Так он и сделал. Но в силу своего душевного благородства он не попрекал меня своим благодеянием. В отличие от Зинаиды Николаевны.

Именно Райх уничтожила Мейерхольда. Я абсолютно убежден в этом. Именно она заставляла его сближаться с сильными мира сего: Троцким, Зиновьевым и другими54 Мейерхольд посвятил Троцкому одну из постановок (он называл свои постановки опусами). Это привело к печальным последствиям.

В число поклонников Мейерхольда входили Бухарин и Радек55. Но, к чести Мейерхольда, он никогда не чувствовал себя на дружественной ноге с власть предержащими. Общение с высокими гостями привело его к ужасному итогу. Могу

54Григорий Евсеевич Зиновьев (Радомысльский; 1883-1936), лидерКоммунистической партии и Коминтерна. На посту председателя Петроградского городского Совета печально прославился своей жестокостью(в том числе казнями заложников). Один художник, знавший его, вспоминал, что

Зиновьев сказал: «Революция, Интернационал – все это, конечно, великие вещи. Но я буду рыдать, если они коснутся Парижа!»Расстрелян на приказу Сталина как «террорист».

55Николай Иванович Бухарин (1888-1938), лидер Коммунистическойпартии. В своем «политическом завещании» Ленин так описал его: «Бухарин не только ценнейший и крупнейший теоретик партии, он также законно считается любимцем всей партии». Расстрелян Сталиным. Такаяже судьба ждала ведущего партийного деятеля и журналиста КарлаБернгардовича Радека (Собельсон; 1885-1939), в свое время признанного лучшим автором антисоветских анекдотов.

104
105

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

это засвидетельствовать. И, разумеется, Мейерхольд никогда не опускался до роли сталинского лакея. Сталин ненавидел Мейерхольда. Это была, так сказать, заочная ненависть, потому что Сталин не посетил ни одного мейерхольдовского спектакля. Ни единого! Сталин полностью строил свое отношение к Мейерхольду на доносах.

Прямо перед тем, как Театр Мейерхольда был закрыт, на его спектакле побывал Каганович56. Он был очень влиятелен: от его мнения зависело будущее как театра, так и самого Мейерхольда.

Как и можно было ожидать, спектакль Кагановичу не понравился. Верный соратник Сталина ушел почти с середины представления. Мейерхольд, которому тогда шел шестой десяток, выбежал за Кагановичем на улицу. Каганович со свитой сел в автомобиль и поехал. Мейерхольд побежал за автомобилем. Он бежал, пока не упал. Мне бы не хотелось видеть Мейерхольда в этот момент.

С Мейерхольдом произошла странная вещь. Он, конечно же, не был педагогом, скорее даже – антипедагогом. Если к нему приставал с расспросами излишне любопытный человек, это приводило к грандиозной сцене. Мейерхольд нападал на бедолагу, крича, что тот шпионит за ним, что у него крадут лучшие творческие открытия и так далее, на грани безумия.

Но даже те, кто очень недолго был рядом с Мейерхольдом, чему-то у него учились. И даже если Мейерхольд выгонял их взашей, они все же уходили обогащенными, если, конечно, не

были полными идиотами.

Когда я жил у Мейерхольда на Новинском бульваре, он иногда делился со мной своими идеями. Я много раз сидел на его репетициях и видел многие из его спектаклей. Помнится, это были «Смерть Тарелкина», «Учитель Бубус», «Трест Д. Е.», «Лес», «Мандат», «Командарм 2», «Ревизор», «Последний решительный», «Тридцать три обморока», «Баня» и «Дама с камелиями». Я видел мейерхольдовскую постановку «Пиковой дамы» Чайковского в Малом оперном театре, видел возобновление «Маскарада», писал музыку к «Клопу», отвечал за музыку для спектакля «Горе уму» и, надо полагать, кое-чему у Мейерхольда научился.

Некоторые из его идей пустили тогда во мне корни и впоследствии оказались важными и полезными. Например, такая: в каждой работе надо стремиться к чему-то новому, так, чтобы каждая новая работа ошеломляла. В каждой работе надо ставить перед собой новую техническую задачу. Мейерхольд следовал этому своему правилу с маниакальным упорством. Сегодня такое правило может показаться банальностью, но в те дни, в те времена, оно оказалось для меня важнейшим открытием. Нас никогда не учили ничему подобному. В Консерватории было так: «Ах, вы сочиняете? Так и быть, продолжайте, если вам так хочется. Но, конечно, следуя определенным правилам. И ничего сверх того».

А из этого вытекает второе правило, второй урок Мейерхольда. К каждому новому сочинению надо готовиться. Просмотреть огромное количество музыки, поискать: возможно, что-то подобное уже есть в классике. Тогда надо попытаться сделать это лучше, или, по крайней мере, по-своему.

В тот период все эти соображения мне очень помогли. Я быстро забыл свой страх, что никогда не стану композито-

56 Лазарь Моисеевич Каганович (р. 1893), лидер Коммунистической партии. Сталин был женат на младшей сестре Кагановича, Розе. *(Так в английском тексте. Прим. перев.)* На множестве смертельных приговоров эпохи Сталина – подпись Кагановича. В 1957 г. Хрущев отстранил его от власти как члена «антипартийной группы».

57

Мейерхольд поставил классическую комедию Александра Грибоедова «Горе от ума» под названием «Горе уму» (как сам автор назвал оригинальную пьесу) – небольшой штрих, иллюстрирующий вечное желание Мейерхольда смущать и изумлять публику.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

ром. Я начал продумывать каждое сочинение, у меня появилось больше уверенности в том, что я пишу, и сбить меня с пути стало гораздо труднее.

И еще одно мейерхольдовское правило помогло мне сохранять спокойствие перед лицом критики. Это – третий урок Мейерхольда, и он будет полезен любому, а не только мне. Мейерхольд не раз говорил, что если постановка нравится всем, то можно считать ее полным провалом. Если же, наоборот, все в один голос критикуют твою работу, то, может быть, в ней есть что-то стоящее. А настоящий успех приходит, когда люди спорят о твоей работе, когда одна половина публики – в экстазе, а другая – готова тебя разорвать.

Вообще, когда я вспоминаю Мейерхольда, мне становится грустно. И не только из-за ужасной судьбы, которая постигла его. Мысли о его конце – это вообще одно страдание. Но я грущу еще и от того, что мы с Всеволодом Эмиль-евичем ничего не создали вместе. Ничего не вышло из тех обширных планов, которые мы строили, готовясь сотрудничать. Мейерхольд хотел поставить мою оперу «Нос» – не получилось. Хотел поставить «Леди Макбет» – тоже не удалось. По сути дела я написал музыку только к одному его спектаклю – «Клопу» Маяковского, да и то – испытывая огромную антипатию к этой пьесе. Я просто подпадал под обаяние Мейерхольда.

Я отказался от других предложений Мейерхольда, потому что был сердит на него за «Клопа». Я не стал работать с ним над ужасной пьесой Маяковского «Баня», которая закончилась провалом. Я даже отказался сочинить музыку для его спектакля «Тридцать три обморока» по Чехову. И, конечно, я не стал сочинять музыку для постановки Мейерхольда «Одна жизнь». Это было жуткое творение, по жуткому роману Островского «Как закалялась сталь». Этой постановкой

Мейерхольд хотел отмежеваться от формализма58. Он заказал реалистические декорации, чтобы все выглядело как в жизни. Но отмежевываться было слишком поздно. Список его идеологических грехов был чересчур велик. И власть, видя эти реалистические тенденции, заявила: «Это – преднамеренное издевательство над реализмом».

Спектакль была запрещен, а Театр Мейерхольда – закрыт. Это как у Ильфа и Петрова: «Петровы дома? – Нет. – А Ивановы? – Тоже нет. – А Сидоровы? – И Сидоровы. – Ну, хорошо, тогда я, пожалуй, войду». *(Это не точный перевод английского текста, а - с поправкой на похожую по смыслу цитату из Ильфа и Петрова, которую, как нам кажется, имел в виду Шостакович, воспроизведя по памяти очень приблизительно. Прим. Перев.)*

Да какая разница, что задумывалось, если это не состоялось, неважно, по какой причине: из-за отсутствия времени или из страха, – факт тот, что мы ничего не совершили. Вот так посмотришь – и видишь, что вся жизнь прошла мимо.

Мейерхольд хотел сделать со мной оперу по «Герою нашего времени» Лермонтова. Он собирался сам писать либретто. Потом мы думали об опере по лермонтовскому «Маскараду». Еще он предлагал мне написать оперу по «Гамлету», которую тоже хотел бы поставить. Печально. Хотя могу вообразить, как бы нам досталось за этого «Гамлета», пото-

58 «Формализм» был «ругательным» словом в советском искусстве и литературе начиная с 1920-х годов. Как показала история, у этого слова нет почти никакого реального эстетического содержания. Этот эпитет применялся к самым различным творческим личностям и тенденциям, в зависимости от политической линии и личных вкусов вождей Советского Союза в конкретное время. Укажем лишь одно типично советское определение «формализма»: «Формализм в искусстве – выражение буржуазной идеологии, которая является враждебной советскому народу. Партия ни на мгновение не прекращала своей бдительной борьбы против любого проявления формализма». Поэтому не удивительно, что к тому, на ком было поставлено клеймо «формалист», применялись все виды наказаний, вплоть до физического уничтожения.

му что как идеи Мейерхольда были настолько «неправильны», насколько это вообще было возможно быть в те времена. Нас бы наверняка обвинили в формализме.

Просто позор, что у нас с Мейерхольдом ничего не вышло. В конце концов я, правда, сочинил-таки музыку к «Гамлету»,

причем к самому формалистическому, какой только мог быть. Не везло мне с этим формализмом. Намечается художественный план, меня просят быть композитором, а потом всегда выходит скандал. Должно быть, это рок. «Роковые яйца», как у Булгакова.

Одним из самых роковых «яиц» была первая из трех постановок «Гамлета», в которых я участвовал. Постановка была скандальной, говорят, самой скандальной в истории шекспировских постановок. Может, и так, не знаю. Во всяком случае, шум и гам были большие. И конечно, по той же самой причине – формализм.

Ставил «Гамлета» в театре Вахтангова Акимов59. Он был пятью годами старше меня, а это огромная разница, особенно в юности. Дело происходило в начале 1930-х, и «Гамлет» был первой самостоятельной постановкой Акимова. Смело, не правда ли? Особенно если принять во внимание, какого Гамлета он хотел показать публике.

Эта скандальная постановка и до сего дня – кошмар для шекспироведов. Они бледнеют при одном только упоминании о ней, как если бы увидели Призрака. Кстати, Акимов как раз избавился от Призрака. Думаю, это – единственная версия «Гамлета» без него. Постановка имела, так сказать, материалистическую основу.

Мейерхольд, как известно, обожал «Гамлета». Он считал его лучшей пьесой всех времен и народов. Он говорил, что

если вдруг исчезнут все когда-либо написанные пьесы и чудесным образом сохранится один «Гамлет», то все театры мира будут спасены. Они смогут вполне успешно ставить «Гамлета» и собирать полные залы.

Возможно, Мейерхольд слегка преувеличивал. Но на самом деле я тоже люблю «Гамлета». Я трижды «проходил» «Гамлета» с профессиональной точки зрения, но читал его больше, намного больше раз. Я и теперь читаю его.

Особенно меня трогает разговор Гамлета с Розенкран-цем и Гильденстерном, когда он говорит, что он не флейта, и не позволит играть собой. Великолепное место! Но ему-то легко, как-никак, он – принц. В противном случае они играли бы им, да еще так, что он бы и не сообразил, кто именно его терзает.

Люблю я и другую пьесу Шекспира – «Король Лир». Я имел дело с «принцем» трижды, а с «королем» – дважды, а один раз распределил между ними музыку60. Ничего, думаю, коронованные особы как-нибудь разберутся между собой.

Самым важным в «Короле Лире» мне кажется крушение иллюзий несчастного Лира. Нет, не крушение. Крушение – это что-то внезапное: раз – и готово, это не может стать трагедией. И

это было бы неинтересно. Совсем другое дело – наблюдать, как иллюзии медленно, шаг за шагом рушатся. Это – мучительный, болезненный процесс.

Иллюзии умирают постепенно – даже если кажется, что это случилось внезапно, мгновенно, что в один прекрасный день ты проснулся, и у тебя больше нет иллюзий. Так не бывает. Расставание с иллюзиями – долгий и тяжелый процесс, как зубная боль. Но мертвый зуб можно вырвать. А погибшие иллюзии продолжают гнить внутри нас. И вонять.

59 Николай Павлович Акимов (1901-1968), театральный режиссер и художник, постоянно обвинявшийся в «формализме». Его постановка «Гамлета» 1932 г. в свое время была высоко оценена американской литературной прессой.

60 Режиссер Григорий Михайлович Козинцев (1905-1973) использовал музыку Шостаковича, написанную ранее для его спектакля «Король Лир», в своем спектакле «Гамлет». Позже Шостакович написал музыку к известным фильмам Козинцева «Гамлет» и «Король Лир».

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Это неизбежно. Я всю жизнь ношу в себе трупы своих иллюзий.

Я думаю о Мейерхольде. В его жизни было много трагедий. Вся его жизнь была трагична, и одна из трагедий – то, что он так и не поставил «Гамлета». Мейерхольд любил рассуждать, как он поставит ту или иную сцену «Гамлета». Эти идеи имели много общего с концепцией Акимова. Мейерхольд задумался обо всем этом раньше и все время прокручивал в голове. Потом он кричал на каждом углу, что Акимов его ограбил. Конечно, нет. Акимов сам до всего додумался. Но показательно, что идея поставить «Гамлета» как комедию витала в воздухе.

Мейерхольд хотел, чтобы Гамлета играли два актера, возможно, мужчина и женщина, так, чтобы один Гамлет читал трагические монологи, а другой – передразнивал его. Второй Гамлет должен был быть комиком. Думаю, что трагические монологи читала бы Райх. Мейерхольд уже пробовал ее на роль Гамлета.

Мейерхольда беспокоил Призрак. Он не верил в призраков. Но что еще важнее – в призраков не верили цензоры. И Мейерхольд все думал, как его представить. Он показывал, как Призрак, кряхтя и стеная, выползает из гигантской старой канавы. Призрак должен был носить очки и галоши и постоянно чихать: в канаве сыро, и он простужен. Мейерхольд очень смешно рассказывал о Призраке. А потом у Акимова появился «Гамлет» вообще без Призрака. Тоже интересно.

Я переживал в это время серьезный кризис61, я был в ужасном состоянии. Все распадалось и рушилось. Я был из-

61 В 1931 г., когда Шостакович писал «Леди Макбет», с ним произошел ряд весьма болезненных неприятностей: его балет «Болт» сняли с репертуара, и его положение не смогла поправить музыка к нескольким спектаклям и фильмам (одна из постановок на музыку Шостаковича включала в себя цирковых лошадей и дрессированную собаку Альму). Он хотел создавать «высокое искусство» и страдал от оказываемого на

дерган. Я писал тогда свою вторую оперу. Вторую и последнюю. Но о неудачах моих оперных проектов мы поговорим как-нибудь в другой раз. Их было предостаточно. Они истощили мой ум и изнурили дух. Правда, с этой оперой, казалось, все в порядке, и я рассчитывал довести ее до конца. Но меня дергали со всех сторон. Я жил в постоянной нервотрепке.

Вообще это был период предложений. И Акимов гонялся за мной. Я согласился писать музыку, и, что важно отметить, театр заплатил мне аванс. Акимов был очень едким человеком, причем постоянно, и он донимал меня рассказами о том, каким скандальным будет его «Гамлет».

Дело в том, что в те дни «Гамлет» был запрещен цензурой. Хотите – верьте, хотите – нет. Вообще, у нашего театра всегда были проблемы с Шекспиром, особенно с «Гамлетом» и «Макбетом». Сталин не выносил ни той, ни другой пьесы. Почему? Кажется, это довольно очевидно. Правитель-преступник – что могло привлечь в этой теме вождя и учителя?62

С одной стороны, Шекспир – провидец: человек рвется к власти, идя по колени в крови. Но с другой – как же этот Шекспир был наивен! Муки совести, чувство вины и все такое прочее – да какие там угрызения совести!

Все это привычно, наивно и прекрасно. Время от времени Шекспир говорит с нами как с маленькими детьми. Когда говоришь с ребенком, важны не слова. Важно – что кроется за словами: настроение, музыка.

него давления, отвлекавшего от настоящей работы. На это же время пришелся сложный и напряженный этап ухаживания

Шостаковича за Ниной Васильевной Варзар, его будущей женой.

62 «Вождь и учитель» – одна из традиционных формул, неизменно сопровождавших имя Сталина при его жизни. Среди других эпитетов – «Лучший друг железнодорожников», «Друг детей», «Великий садовод». Эти выражения и поныне – часть иронического словаря советской интеллигенции.

112
113

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Когда я говорю с маленькими детьми, я часто не вникаю в значение их болтовни, а вслушиваюсь только в интонации. Так же и с Шекспиром. Читая Шекспира, я просто плыву по течению. Это бывает нечасто. Но это – счастливейшие минуты. Я читаю – и слушаю его музыку.

Трагедии Шекспира наполнены музыкой. Именно Шекспир сказал, что тому, кто не любит музыки, нельзя доверять. Такой человек способен на подлость и убийство. Видно, сам Шекспир любил музыку. Меня всегда потрясает одна сцена в «Лире», где больной Лир пробуждается под музыку.

Конечно, Сталину было наплевать на все эти тонкости. Он просто не хотел, чтобы люди видели ненавистные ему пьесы про заговоры: никогда ведь не знаешь, что взбредет на ум какому-нибудь психу. Правда, все зазубрили раз и навсегда, что Сталин – величайший из великих и мудрейший из мудрых, но на всякий случай он запретил Шекспира. Что, если кто-нибудь решит поиграть в Гамлета или Макдуфа?

Помню, как прервали репетиции «Гамлета» во МХАТе. Это был, если можно так выразиться, «любимый» театр Сталина. Точнее, это был единственный театр, который вождь одобрил окончательно и бесповоротно. Для актера, игравшего Гамлета, запрет пьесы стал настоящей трагедией. Гамлет был его мечтой, все вокруг знали, что это будет фантастический Гамлет. Но слово Сталина было закон, вождю и учителю не нужно было даже издавать письменного указа. Никакого указа и не было, а только – пожелание. Зачем запрещать? Так можно войти в историю в не очень благородном виде. Куда лучше просто спросить, что Сталин и сделал: «А так ли уж необходимо ставить "Гамлета" в Художественном театре?» И все, этого было достаточно. Пьесу сняли, актер спился.

И долгие-долгие годы Гамлет не появлялся на советской сцене. Все знали о вопросе Сталина, заданном Художественному театру, и никто не хотел рисковать. Все боялись.

А «Король Лир»? Все знают, что нашим лучшим Лиром был Михоэлс63 в Еврейском театре, и все знают его судьбу. Страшную судьбу. А судьба нашего лучшего переводчика Шекспира – Пастернака?

Почти за каждым именем – трагедия, более трагичная, чем что бы то ни было у Шекспира. Нет, с Шекспиром лучше не связываться. Только легкомысленный человек может взяться за такое проигрышное дело. За этого огнеопасного Шекспира.

Но тогда, в юности, я внял увещеваниям Акимова. Он был уникальным режиссером, этакая облысевшая сирена. Акимов всегда изящно одевался и был изысканно вежлив, но лучше было не попадаться ему на язык или перо. Акимов и художником был не особо любезным: его карикатуры убийственны. Кажется, я легко отделался. *(Портрет Шостаковича работы Акимова представлен на обложке книги. Прим. Перев.)*

Акимов получил предварительное разрешение на постановку «Гамлета». Это было большая победа. Беда была в том, что цензоры посчитали предыдущую московскую постановку этой пьесы совершенно недопустимой. Гамлета играл легендарный Михаил Чехов. Он, как известно, был антропософом и наполнил театр антропософией. «Гамлета» он поставил вот в каком духе.

Михаил Чехов перенес действие в Чистилище. Буквально. Дело в том, что, по мнению Чехова, Шекспир написал попросту символическую пьесу, все персонажи которой на самом деле – мертвецы. Придворные – души покойников, а главные герои – антропософские символы.

63 Соломон Михайлович Михоэлс (Вовси; 1890-1948), еврейский актер и режиссер. Был зверски убит по приказу Сталина, а убийство – приписано нападению хулиганов. В 1943 г., будучи председателем Еврейского антифашистского комитета (позже расформированного Сталиным), Михоэлс по приглашению Альберта Эйнштейна приехал в Америку. В Нью-Йорке он выступал вместе с мэром Ла Гардиа на стадионе «Поло Граундс» перед 50-тысячной толпой.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Вероятно, Михаил Чехов искренне полагал, что Шекспир был антропософом, и так и играл Гамлета. Атмосфера была потусторонней. Но, в конце концов, все актеры были великолепны, а Чехов – так просто гений. Публика выходила после этого странного «Гамлета» с чувством, что только что вернулась с того света. Видите, какие мистические идеи могут быть у художественных натур! А можно назвать их и безумцами. Чиновники увидели постановку и в ужасе немедленно запретили «Гамлета» как реакционную, пессимистическую и мистическую пьесу.

Акимов, как я говорил, был неприятным, но веселым человеком. Он увидел чеховскую интерпретацию «Гамлета» и возмутился. Он говорил мне: «Я смотрю на сцену и думаю: "Неужели автор этого мрачного бреда – в самом деле Шекспир?"» У него возникло страстное желание поставить своего собственного «Гамлета». Это часто бывает: так сказать, вдохновение от обратного. Например, Мейерхольд задумал свою версию «Пиковой дамы» под впечатлением от одной отвратительной постановки. Он позже признался мне, что был готов задушить тенора, который пел Германа, если бы столкнулся с ним в темном переулке.

Акимов исстрадался во время чеховского «Гамлета», и это стало последней каплей, которая и привела его к собственной трактовке пьесы. Трактовка была, должен сказать, революционная. Акимов решил поставить ее как комедию. Комедия борьбы за власть. На главную роль Акимов взял довольно известного комика. Актер был коренастым и полным, любителем поесть и выпить. Я мог бы отметить, что это соответствует тексту пьесы, в которой упоминается дородность Гамлета. Но публика была совершенно не готова к этому. Она привыкла к высоким Гамлетам, я бы сказал, бесполым Гамлетам. Или, скорее, к гермафродитам в обтягивающих черных трико. Гамлета играли женщины, кажется, Аста Нильсен. И Зинаида Райх собиралась его играть. С ее-

то телесами! Я думаю, это – единственная мужская роль в мировой литературе, которую пытались играть женщины. А тут вдруг – жирный Гамлет! Громогласный, полный жизни.

Когда Акимов сообщил театральному руководству о своем проекте, там тоже удивились. Но им показалось, что тут нет ничего запретного. И уж во всяком случае, эта концепция не отдавала реакционной мистикой. Напротив, она испускала здоровый запах алкоголя. Поскольку Гамлет, согласно Акимову, – веселый, энергичный и деятельный человек, не дурак выпить. На

самом деле в этой уникальной версии не было никого, кто бы не грешил этим. Пили все: Гертруда, Клавдий, Полоний и даже Офелия. По версии Акимова Офелия утонула спьяну. Говоря языком отчета о вскрытии: «Вскрытие показало следы тяжелого алкогольного опьянения». Могильщики говорили: «Пить или не пить – вот в чем вопрос». Сомнение разрешалось просто: «Что за вопрос? Конечно, пить!» Специально для этой сцены был написан диалог.

Теперь о борьбе за власть. Именно она стала для Акимова центральной темой «Гамлета». Борьба за корону. И никаких традиционных мук вины, сомнений и так далее. Я лично сыт по горло этой борьбой за власть, вечной темой искусства. От нее невозможно убежать. Особенно в наши времена. И вот Гамлет симулирует безумие, чтобы получше обмануть Клавдия. Акимов высчитал, что на протяжении всей пьесы Гамлет семнадцать раз симулирует безумие. Акимов-ский Гамлет ведет постоянную хитроумную борьбу за трон. Нет никакого Призрака, как я уже говорил. Гамлет сам изображает Призрака. Он делает это, чтобы напугать и потом терроризировать придворных. Гамлет хочет заполучить на свою сторону важного свидетеля из потустороннего мира, сделать так, чтобы свидетель подтвердил, что Клавдий незаконно находится на троне. Так что сцена явления Призрака была поставлена как чистая комедия.

116
117

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Что касается «Быть или не быть», то Гамлет произносил эти строки, взвешивая в руке корону. Он примерял ее, крутил ее во все стороны. Его отношения с Офелией, сукой и шпионкой, были однозначны: Гамлет спал с ней, а беременная Офелия в подпитии утонула.

Изумителен был Полоний. Это был, наверное, главный триумф Акимовской постановки (еще один парадокс). Его играл знаменитый Борис Щукин. Позже Щукин прославился как первый актер, который сыграл Ленина на экране. Или, скорее, как первый профессиональный актер, которому была поручена эта историческая миссия.

Щукин, как и Акимов, был очень неприятным человеком. Он пробовал подойти к роли Полония с разных сторон. Но сначала

казалось, что ничего не выходит. Я узнал Щукина ближе, когда он ставил в своем театре пьесу по Бальзаку и попросил меня сочинить к ней музыку. Тогда-то он открыл мне небольшой секрет своего успеха в «Гамлете».

Думаю, эта история интересна и весьма познавательна для артистов. Небольшой урок актерского искусства. Услышав ее, я от души хохотал. Щукин хотел уйти от штампа. Роль Полония не очень ясна. Он кажется и умным, и, в то же самое время, глуповатым. Судя по тому, как он ведет себя с сыном, он может быть «благородным отцом». Но в отношении дочери он поступает как сутенер. Обычно на выходах Полония публика скучает. Но она привыкла к этому и терпит. Все считают, что, если это – классика, надо терпеть определенные вещи. Надо «иметь уважение к классике».

Метод Щукина состоял в следующем. Он стал искать у своих друзей черточки и особенности характера, которые помогли бы ему создать роль, и слепил из них Полония. Он взял что-то от одного, что-то – от другого. А потом на репетиции Щукин попробовал читать монолог Полония, как если бы он был Станиславским.

И внезапно роль начала обретать форму. Все встало на место. Даже самые трудные места внезапно показались убедительными, когда произносились в манере и как бы от лица Станиславского. Щукин копировал Станиславского безукоризненно. Все хохотали до слез. В результате получилось нечто величественное и глуповатое. Человек хорошо, комфортно живет, и при этом занимается какой-то ерундой. Таков Станиславский в изображении Щукина.

О Станиславском тогда ходило множество анекдотов. Он ничего не понимал в том, что называется «окружающей действительностью». Порой, когда Станиславский появлялся на репетициях в Художественном театре (а это происходило все реже), актеры пугались его глупых вопросов, особенно если репетировалась пьеса о советской жизни.

Например, одна комедия, «Квадратура круга», была закручена вокруг факта, что две семьи живут в одной комнате. Ну, две по тем временам было еще не так много: если комната была достаточно большой, ее могли разделить на три и даже четыре секции. А уж об отдельных квартирах и речи не было. В квартире могли жить десять или пятнадцать семей. Что поделать, тогда был «дефицит жилого фонда».

Какие красивые слова: «коммунальная квартира»! Это явление должно быть увековечено, да так, чтобы даже наши дальние потомки знали, что такое коммунальная квартира.

Зощенко здесь бесподобен. Вот как он воспел ее: «Конечно, заиметь собственную отдельную квартирку – это все-таки как-никак мещанство. Надо жить дружно, коллективной семьей, а не запираться в своей домашней крепости. Надо жить в коммунальной квартире. Там все на людях. Есть с кем поговорить. Посоветоваться. Подраться».

К тому же легче заявить или, выражаясь прямо, настучать, на соседа, так как вся его жизнь – перед глазами. Все видно: кто к нему приехал, во сколько уехал, кто с кем встретился, с кем дружит. И что человек готовит на обед, тоже

видно, так как и кухня, понятно, – коммунальная. Ты можешь заглянуть в кастрюлю соседа, когда он выйдет. Можешь насыпать ему соли. Пусть ест пересоленное, раз такой умный. А можно подбавить и кой-чего похлеще. Так сказать, для аппетита, для улучшения вкуса.

На коммунальной кухне происходит множество «диверсий». Кому-то предпочитает плевать соседу в кастрюлю. Другие ограничиваются плевком в заварочный чайник. Это, правда, требует определенных навыков. Надо дождаться, чтоб человек вышел из кухни, подкрасться к чайнику, снять крышку и выхаркать достаточное количество слюны. Важно не ошпариться. Тут есть элемент риска: хозяин может возвратиться в любую секунду. Если он тебя поймает, то двинет в рожу.

Как говорит Зощенко, «ученых секретарей надо к ученым секретарям, зубных врачей к зубным врачам и так далее». А тех, кто играет на флейтах, – выселять за город. Тогда жизнь в коммуналках расцветет во всей красе.

Да, нам нужны, нам действительно нужны эпохальные и монументальные работы на бессмертную тему коммунальной квартиры. Коммуналка должна быть увековечена: описана, прославлена и воспета. Это – долг нашего искусства, нашей литературы.

Признаюсь, что и я попытался принять участие в этом общем деле. Высмеять, изобразить эту гадость в музыке. Я попытался создать музыкальное сочинение на эту бессмертную тему. Я хотел показать, что человека можно убить по-разному, не только

физически. Скажем, не только с помощью пули или невыносимой работы. Человека в человеке можно убить с помощью обычных вещей, жизнью, например, в адской коммуналке. Будь она проклята!

Эта тема – не для комедии. Я имею в виду: не для насмешек или хохмочек. Это – тема для сатиры. Но Художественный театр поставил на эту тему комедию. Они решили

повеселиться по этому поводу, тогда как следовало, как я уже сказал, плакать. А Станиславский, к общему изумлению, даже не понял сути сюжета. Он спросил: «В чем тут дело? Почему все эти люди живут в одной комнате?» Сам Станиславский жил в особняке.

Станиславскому сказали: «У них нет отдельных квартир». Станиславский не поверил. (Его знаменитое: «Не верю!» Дрожите, актеры мира!) Станиславский сказал: «Этого не может быть! Не может быть такого, чтобы у людей не было своих собственных квартир. Не морочьте мне голову».

Станиславского пытались убедить, что это самая настоящая правда, что некоторые граждане живут в этих «неправильных» условиях. Старик расстроился. Его успокоили. А потом Станиславский принял блестящее решение: «Ладно, в таком случае мы напишем на афише, что это – комедия о людях, у которых нет своих квартир. Иначе публика не поверит».

Это – истинная история об одном из величайших режиссеров нашего времени. Ну ясно, Станиславский жил в собственном мире. Он был возвышенным человеком с художественной душой. И получал продукты из спецраспределителя, как все гении и партийные деятели, приносящие выдающуюся пользу нашему государству.

Старик по наивности считал спецраспределитель своим «тайным поставщиком». В театре об этом говорили с ухмылкой. Станиславский действительно думал, что это большая тайна. Но никакой тайны тут не было. Все знали о спецраспределителях. Все знали, что высокопоставленные люди получают продукты из иного источника, чем другие граждане, в специальных местах, организованных только для них. Все привыкли к этому факту нашей жизни, словно так оно и должно быть. И все помалкивали, считая, что сохраняют великую тайну.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и

отредактированные С. Волковым

Один ленинградский мошенник сколотил на этом состояние. Он учел два обстоятельства и использовал их. То обстоятельство, что всем было известно о спецраспределителе, и то, что все молчат об этом. Те, кто не получал продуктов, молчали, чтоб не угодить за решетку за распространение клеветы, а что касается тех, кто их получал, то почему молчали они – очевидно.

Мошенник действовал так. Он читал газеты, уделяя особое внимание некрологам. Если он видел, что парторганизация какого-то завода или конторы «выражает соболезнования семье покойного», то вырезал это объявление, находил телефонный номер и через какое-то время набирал его. Мошенник представлялся начальником спецраспределителя и говорил, что они получили «указание сверху» обеспечить семью покойного «всем необходимым». «Поскольку покойный выполнял такие ответственные задания», – добавлял мошенник. Он просил составить список всего, что они хотят получить: яйца, масло, мясо, сахар, даже какао и шоколад. Вс? – по фантастически низким ценам. А почему бы нет: на то и спецраспределитель, чтобы обслуживать «товарищей».

Выждав еще нескольких дней, мошенник звонил снова и спрашивал, готов ли список. Он просил, чтобы уважаемые родственники покойного явились за продуктами в такое-то и такое-то место, и, когда доверчивые люди приезжали в назначенное место, брал деньги, обещал выполнить его срочно и исчезал.

Негодяй очень долго избегал неприятностей, хотя использовал этот трюк десятки, а может быть, и сотни раз, потому что его план был прост, как все гениальное. Если бы этот жулик явился с таким предложением в семью рабочего, ему бы просто не поверили. Но в семьях служащих – верили: а как же иначе, ведь они очень хорошо знали, что спецраспределители существуют, что они безусловно функцио-

нируют, что это делается тайно и что об этом нельзя говорить.

Новый образ жизни принес множество новых свежих конфликтов. Спецраспредитель. Коммуналка. В былые века человек бродил с мечом по замку в поисках призрака. В наши времена человек бродит по коммунальной квартире с топором в руке, выискивая соседа, который не выключает свет в туалете. Вообразите роман тайн и ужасов новой эры. Вот мой герой, с топором в руке, угрожает зарубить неаккуратного соседа, если застанет его на месте преступления. Я чувствую, что

недостаточно воспел ему хвалу, то есть не изобразил этого в полной мере.

Я теперь не отказываю себе в насмешках. Почему-то люди думают, что музыка должна говорить нам только о вершинах человеческого духа, или, по крайней мере, об очень романтичных злодеях. Но на свете очень немного героев и злодеев. Большинство людей – середнячки, ни черные, ни белые. Серые. Грязно-серые.

И главные конфликты нашей эпохи происходят именно на этом мутно-сером фоне. Все мы копошимся в одном огромном муравейнике. Наши судьбы в большинстве случаев – тяжелы. С нами обходятся грубо и безжалостно. А стоит кому-то заползти чуть выше других, он с готовностью начинает их терзать и унижать.

Мне кажется, эта ситуация требует изучения. Надо писать о большинстве людей и для большинства. И надо писать правду – тогда это можно назвать реалистическим искусством. Кому нужны трагедии? У Ильфа и Петрова есть рассказ о больном, который перед визитом к врачу вымыл одну ногу. А когда дошел, то заметил, что вымыл не ту ногу. Вот это – настоящая трагедия.

В меру своих сил я пытался писать об этих людях, об их очень средних, банальных мечтах и надеждах и об их необъяснимой тяге к убийству.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Жаль, что я, наверно, не был достаточно последовательным в этом отношении. У меня не было ни такой решительности, ни силы воли, как у Зощенко. Зощенко явно отвергал мысль о Красном Льве Толстом или Красном Рабин-дранаде Тагоре и о том, что все эти закаты и рассветы надо описывать цветистой прозой.

Но у меня есть одно важное оправдание. Своей музыкой я никогда не пытался подольститься к власти. У меня с ней не было никаких «дел». Я никогда не был в фаворе, хотя и знаю, что кое-кто обвиняет меня в этом. Говорят, что я стоял слишком близко к власти. Оптический обман. Чего не было, того не было.

Проще всего взглянуть на факты. Ленин, как нетрудно предположить, никогда не слышал моей музыки. А если бы и

услышал, то сомневаюсь, чтобы она ему понравилась. Насколько я знаю, у Ленина были определенные музыкальные вкусы. У него был довольно специфический подход к ней, более своеобразный, чем принято считать.

Вот как об этом рассказывал Луначарский64 Он часто приглашал Ленина к себе домой послушать музыку, но Ленин всегда оказывался занят и отказывался. Однажды, устав от приглашений Луначарского, он сказал прямо: «Конечно, послушать музыку – это очень хорошо. Но, представьте себе, она меня подавляет, мне трудно ее выносить». Музыка, видите ли, нагоняла на бедного Ленина грусть. Выразительный факт, если вдуматься.

Руководитель Петрограда Зиновьев не стал поклонником моей музыки. Зиновьева заменили на Кирова65, но и с ним мне не повезло.

В свое время Зиновьев приказал закрыть все оперные театры Ленинграда. Он объяснял это чем-то вроде: пролетариат не нуждается в оперных театрах; они – тяжкое бремя для пролетариата; мы, большевики не можем больше нести это бремя. (Ленин, если помните, тоже называл оперу «частью культуры исключительно высшего сословия».)

Киров, напротив, часто посещал оперу. Ему нравилась роль покровителя искусств. Но это ничуть не помогло моей опере «Нос». Киров очень отрицательно отреагировал на «Нос», и оперу сняли с репертуара. Ссылались при этом на то, что она требовала слишком большого количества репетиций. Артисты, так сказать, уставали. Но, по крайней мере, они хоть не закрывали театр. Они собирались заполнить оперный театр исключительно операми Кшенека.

' О Сталине, Жданове или Хрущеве нечего и говорить. Все знают об их недовольстве моей музыкой. Так что ж мне, убиваться? Странный вопрос. Конечно нет! Но это – простой ответ. А простого ответа тут недостаточно. Это ведь были не просто мои приятели или люди с улицы. Эти люди обладали неограниченной властью.

И товарищи вожди использовали эту власть, не задумываясь лишний раз, особенно если чувствовали, что их тонкий вкус оскорблен. Художник, портрет которого не был похож на вождя, исчезал навсегда. То же ждало и писателя, который

64 Анатолий Васильевич Луначарский (1875-1933), один из руководителей Коммунистической партии, народный комиссар просвещения. Первый и последний образованный советский «руководитель культуры», написавший много живых статей о

музыке и никогда не приказывавший, как один из его преемников, организовать «квартет из десяти человек». В 1921 г., по личному распоряжению Луначарского, молодой Шостакович был «награжден» продовольственным пайком.

65 Сергей Миронович Киров (Костриков; 1886-1934), один из руководителей Коммунистической партии, «хозяин» Ленинграда. Был убит террористом (убийство, как теперь думает большинство историков, было спланировано Сталиным), и Сталин использовал этот террористический акт как повод к волне массовых репрессий, которые надолго запомнились ленинградцам. В 1935 г. именем Кирова был назван Мариинский театр оперы и балета.

124
125

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

использовал «неприличные слова». С ним не вступали в эстетические споры, не просили объяснений. Кто-то приезжал за ним ночью. И – вс?.

Это были не единичные случаи, не исключения. Поймите это. Не имело значения, как реагирует на твою работу публика или нравится ли она критикам. По большому счету все это не имело никакого значения. Был только один вопрос жизни и смерти: как воспринял твое сочинение вождь? Я подчеркиваю: жизни и смерти, потому что мы здесь говорим о жизни и смерти, буквально, а не фигурально. Это необходимо понимать.

Теперь вы видите, почему невозможно ответить на вопрос, был ли я расстроен. Конечно, был.

«Расстройство» – неточное слово, но оставим его. Уходя в прошлое, трагедии становятся похожи на фарсы. Когда ты описываешь кому-то свой страх, он кажется смешным. Такова человеческая натура.

Был один-единственный человек, принадлежавший к высшей власти, которому искренне нравилась моя музыка, и для меня это сыграло очень важную роль. Почему – должно быть, очевидно: это был маршал Тухачевский, «Красный Наполеон», как кое-кому нравилось называть его.

Когда мы встретились, мне не было и девятнадцати, а Тухачевскому было за тридцать. Но главное различие между нами было, конечно, не в возрасте. Главное различие было в том, что к тому времени Тухачевский занимал один из высших постов в

Красной армии, а я был всего лишь начинающим музыкантом.

Но я вел себя весьма независимо. Я был дерзким, и Тухачевскому это понравилось. Мы сдружились. Это был первый и последний раз, когда я дружил с руководителем страны, и дружба эта кончилась трагически.

Тухачевский был, вероятно, одним из самых интересных людей, которых я знал. Конечно, его военная слава была не-

сомненна. Все знали, что Тухачевский стал командармом в двадцать пять лет. Он казался избранником судьбы. У него были известность, почести, высшее звание. Это длилось до 1937 года.

Тухачевский любил нравиться. Он был очень красив и знал это. Одевался он всегда ярко. Мне это в нем на самом деле нравилось. Когда я был молод, я сам любил хорошо одеваться. Я скорее завидовал другому его качеству – несокрушимому здоровью. Мне было далеко до него. Я был болезненным юношей, тогда как Тухачевский мог посадить человека на стул, а потом поднять стул – да, поднять стул вместе с человеком! – за одну ножку на вытянутой руке. В его московском кабинете был спортзал с брусьями, перекладиной и всякими немыслимыми снарядами.

ˆТухачевский, несомненно, был человеком выдающихся способностей. Не мне судить о его военном таланте, да и не было у меня никогда желания биться в экстазе от некоторых из его знаменитых операций, вроде подавления кронштадтского восстания. Но я не раз встречал людей, певших дифирамбы его военным достижениям. Вокруг него было предостаточно льстецов. Но меня это не трогало.

Тухачевский был очень честолюбивой и властной личностью, типичным военным. Этими чертами маршал напоминал Мейерхольда, который обожал военный маскарад и носил красноармейскую форму. Мейерхольд гордился нелепым титулом «Почетный красноармеец». У него была страсть к орудиям, орденам, барабанам и прочей военной мишуре.

Такая была у Мейерхольда слабость, назовем это так. Слабостью же Тухачевского, наоборот, было искусство. Мейерхольд глупо выглядел в форме, но многих она впечатляла. Тухачевский смотрелся так же глупо, когда брался за скрипку, но многих это чаровало. Между прочим, в обоих

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и

случаях мы имеем дело с самым обыкновенным притворством.

Странно: и Мейерхольд, и Тухачевский играли на скрипке. (У Тухачевского игра на скрипке даже стала какой-то страстью.) И каждый из них незадолго до своей трагической смерти вспомнил об этом ремесле. Это, конечно, просто совпадение. Одна из жестоких шуток жизни.

Ожидая ареста, Мейерхольд, жалел, что не стал скрипачом. «Сидел бы я теперь в каком-нибудь оркестре, пиликая на своей скрипочке, и забот бы не знал», – говорил он со страхом и горечью. Ему тогда было шестьдесят пять лет. Сорокачетырехлетний Тухачевский сказал перед своим арестом почти то же самое: «Как бы я хотел в детстве научиться играть на скрипке! Но отец не купил мне скрипку. У него никогда не было денег. Как скрипач я бы лучше состоялся».

Это совпадение поражает и ужасает меня. Знаменитый режиссер и знаменитый военачальник – оба вдруг захотели стать маленькими, неприметными. Всего лишь – сидеть в каком-нибудь оркестре и пиликать на скрипочке. Маршал и «мэтр» поменялись бы биографиями с кем угодно, с любым пьянчужкой, который развлекает толпу в холле кинотеатра. Но было слишком поздно.

Тухачевскому нравилось быть покровителем искусств. Ему нравилось находить «молодые таланты» и помогать им. Возможно, потому что сам маршал был военным вундеркиндом, а может быть, ему нравилось демонстрировать свою огромную власть.

С первого дня нашего знакомства Тухачевский требовал, чтобы я играл ему свои сочинения. Он хвалил их, а кое-что и критиковал. Часто он просил меня повторить, а ведь это – пытка, если музыка действует тебе на нервы. Так что, вероятно, Тухачевскому действительно нравилась моя музыка.

Иногда я думаю о том, как бы сложилась моя жизнь, если бы Тухачевского не расстреляли по приказу Сталина. Воз-

можно, все сложилось бы по-другому? Лучше, счастливее? Но прочь мечты! В конце концов, Сталин не советовался с Тухачевским. Когда премудрый вождь и учитель приказал извести меня за «Леди Макбет», Тухачевский ничего не знал заранее. Он узнал обо всем, как и все прочие, из печально известной статьи в «Правде». А что бы он мог сделать? Переубедить Сталина?

В тот момент будущность Тухачевского казалась блистательной. Всего несколькими месяцами ранее он стал маршалом Советского Союза. Солидно звучит? А через полтора

года его расстреляли. А я по воле случая остался в живых. Так кому из нас больше повезло?

Тогда, в 1936-м, меня вызвали в Москву для показательной порки. Я, как унтер-офицерская вдова, должен был объявить всему миру, что сам себя выпорол. Я был совершенно раздавлен. Этот удар уничтожил все мое прошлое. И будущее.

' К кому я мог обратиться за советом? К кому пойти? Я пошел к маршалу Тухачевскому. Он только что возвратился из триумфальной поездки в Лондон и Париж. «Правда» каждый день писала о нем. А я был прокаженным, ко мне боялись подойти. Меня избегали. Тухачевский согласился встретиться со мной. Мы заперлись в его кабинете. Он выключил телефоны. Мы сидели молча. А потом начали говорить шепотом. Я шептал, потому что горе и отчаяние не позволяли мне говорить нормальным голосом. А Тухачевский – потому что боялся лишних ушей.

В те времена, чтобы рассказать гостю анекдот, надо было увести его в ванную комнату. Ты открывал воду на полную силу и только после этого мог проошептать анекдот. Вы даже смеялись тихо, прикрыв рот рукой. Эта чудная традиция не умерла. Она живет и в наше время.

Но тогда нам было не до анекдотов. Тухачевский знал Сталина несравненно лучше, чем я. Он знал, что Сталин

преследует человека до конца. В те дни казалось, что это со мной и происходит. Вторая статья в «Правде», разгромившая на сей раз мой балет, подтвердила самые страшные предположения.

Тухачевский обещал сделать все, что мог. Он говорил осторожно. Было заметно, что он следит за собой, когда речь заходит о Сталине. Да и что он мог тогда сказать?

Планы Тухачевского так и остались тайной. Хотел ли он стать диктатором? Сейчас я думаю: а почему бы и нет? Но сомневаюсь, чтобы это было возможно в тех условиях. Теперь известно, что Тухачевский был уничтожен объединенными усилиями Сталина и Гитлера. Но не следует преувеличить роль немецкого шпионажа в этом вопросе. Если бы не было тех фальшивых документов, которые «подставили» Тухачевского, Сталин бы так или иначе избавился от него. Немцы просто сыграли Сталину на руку. Это

был «аккомпанемент». Были основания или нет – какая разница? Судьба Тухачевского была предрешена.

Предложения Тухачевского по военным вопросам всегда раздражали Сталина, а именно Сталин решал, чьи предложения одобрить. Я знаю, что Тухачевскому приходилось прибегать к обману. Он и его заместитель действовали следующим образом. Они являлись к Сталину вместе. Тухачевский вносил свое предложение, а заместитель «исправлял» его. Это всегда радовало Сталина. Сталин добавлял и развивал «исправление». Ему нравился сам факт, что Тухачевский был «не прав». В конце концов идея принималась. Но это больше не была идея Тухачевского, это была идея Сталина. Еще одна отличная иллюстрация того, откуда Сталин черпал свои идеи.

Иногда говорят, что Тухачевский был бессилен перед Сталиным, что Сталин был умнее. Это нонсенс. Сталин напал из-за угла, как бандит. Это не требует особого ума. Надо только быть подлее.

Тухачевский был одинок. У него не было друзей, одни подхалимы и спутники в любовных похождениях. Тухачевского атаковали «старые кавалеристы» – Буденный и Ворошилов66. Несмотря ни на что Тухачевский утверждал, что в будущей войне победят танки и авиация. Как мы все знаем, маршал оказался прав. Но бывшие кавалеристы не хотели слушать. Им казалось, что очень легко доскакать верхом до Парижа и Берлина.

Тухачевский, обсуждавший применение теории относительности Эйнштейна к военным делам, был у них костью в горле. Сталину было легче разговаривать с кавалеристами. Они смотрели до него снизу вверх. Это позволило, например, Ворошилову пережить все неприятные события. Правда, как-то Сталин заговорил было, что Ворошилов – английский шпион, но потом «забыл», о чем говорил раньше. И Ворошилов спасся.

, Ворошилов любил хоровое пение. Он и сам пел, у него был тенор, и вероятно, поэтому он чувствовал себя таким же специалистом в музыке, как Жданов. Он пытался давать ценные советы композиторам и исполнителям. Больше всего он любил украинские народные песни. Он пел их своим слабеньким тенорком. Один мой приятель, певец, рассказывал мне, как пел со Сталиным, Ворошиловым и Ждановым после приема. Солисты Большого скромно пели вместе с вождями. В воздухе стояла жуткая разноголосица. Сталин дирижировал. Он хотел командовать даже в этом. Конечно, все были очень пьяны.

66 Семен Михайлович Буденный (1883-1973) и Климент Ефремович Ворошилов (1881-1969) – маршалы Советского Союза, оба начавшие свою карьеру как кавалеристы. Буденный,

прославившийся своими огромными усами и выдающейся глупостью, фактически перестал руководить чем-либо еще до Второй мировой войны, тогда как Ворошилов продвигался к вершинам власти почти до самой смерти.

130
131

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Любому ясно, что я не судья в военных делах. Я – полный профан в этой области и весьма этим доволен. Но я немало слышал о различных военных делах от Тухачевского. Естественно, он понимал, что обсуждать их со мной – глупо, но не мог остановиться.

Мы часто встречались и много гуляли. Ему нравилось ездить за город, и он обыкновенно брал меня с собой. Мы оставляли машину и шли глубоко в лес. Там было легче говорить свободно.

Тухачевский всегда оставался профессионалом, всюду, в любой ситуации. Он хотел быть покровителем искусств, но в его уме крутились военные проблемы. Иногда о кое-каких из них он говорил и со мной.

В такие моменты он мне и нравился, и не нравился. Нравился – потому что говорил о предмете, который знал. Терпеть не могу дилетантов. Мне симпатичней профессионалы. Но Тухачевский был специалистом в ужасной профессии. Его профессией было идти по трупам. Тухачевский стремился делать это как можно лучше, и его энтузиазм по этому поводу меня отталкивал.

Тухачевский любил играть в Гарун-аль-Рашида. Ему действительно шла форма, и он знал это. Но в форме его сразу узнавали, поэтому он часто выходил в город в совершенно гражданской одежде. Его костюмы тоже были отлично сшиты. Тухачевский любил кино. Он мог бы смотреть его в закрытых просмотровых залах для начальства. Но предпочитал одеться цивильно и пойти в какой-нибудь паршивенький кинотеатр. Один, без телохранителя. Так ему было интересней.

Как-то Тухачевский пошел в театр и увидел, что на рояле играет бывший преподаватель музыки из Кадетского корпуса. Он учил и Тухачевского. Фамилия пианиста была Эрден-ко, он был родственником известного скрипача Михаила Эр-денко. Старик явно нуждался. Тухачевский решил ему по-

мочь. Он подошел, представился и сказал, что хотел бы снова

заниматься с ним, что уроки музыки в его юности были так хороши, что он, маршал Тухачевский, не может их забыть.

Естественно, Тухачевский не стал заниматься со своим старым учителем. Но старик действительно получил кругленькую сумму. Тухачевский заплатил ему что-то вроде аванса за год. Он великодушно хотел помочь старику, не оскорбляя его. Ему нравилось казаться великодушным.

Как-то мы с Тухачевским пошли в «Эрмитаж», посмотреть картины. На самом деле это была его идея. Конечно, он был в штатском. Сначала мы бродили по музею самостоятельно, потом присоединились к группе. Группу вел гид. Молодой парень, и явно не очень образованный. Тухачевский начал исправлять гида. На каждое слово гида он говорил два своих, и, надо сказать, по делу. Народ перестал слушать гида, все слушали одного Тухачевского. Наконец гид рассердился. Он не стал даже говорить с Тухачевским, а подошел ко мне и спросил: «Кто это?» Имея в виду: кто это, мол, тут сует нос не в свое дело?

Я не моргнув ответил: «Тухачевский». Это прозвучало, как удар грома. Сначала гид не поверил мне. Но, приглядевшись, конечно, узнал его. У Тухачевского было чрезвычайно запоминающееся лицо. Естественно, этот малообразованный сотрудник «Эрмитажа» перепугался. Он боялся, что останется без работы, что его детям нечего будет есть.

И его бы уволили, если бы Тухачевский приказал или просто пожаловался. Как командующий военным округом, он обладал в Ленинграде колоссальной властью.

Злость гида сменилась жутким страхом. Он начал благодарить Тухачевского за бесценную информацию. Тухачевский мягко ответил: «Учитесь, молодой человек, учитесь. Учиться никогда не поздно». И мы направились к выходу. Тухачевский был в восторге от этого приключения.

132
133

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Как-то охрана Тухачевского обнаружила в его автомобиле человека, вдрызг пьяного. Он почему-то пытался отвинтить дверные ручки. Они были никелированные, очень блестящие, и, очевидно, привлекли внимание этого гражданина. Ну, и охранники хотели забрать его «куда следует» (есть такое

изумительное место), могу добавить: с весьма плохими последствиями.

Тухачевский вмешался. Он приказал, чтобы пьянчужку отпустили: пусть проспится. Это оказался довольно известный в то время композитор Арсений Гладковский, автор одной весьма неплохой оперы. Как раз тогда оперу после долгого перерыва возобновили, и, поскольку она была на военную тему (оборона Петрограда в 1919 году), Гладковский подумал, что Тухачевскому может быть интересно ее послушать. В своем приглашении он благодарил Тухачевского за то, что тот не отправил его «куда следует».

Тухачевский посетил оперу, но она ему не очень понравилась. Позже он сказал мне, как бы размышляя: «А не ошибся ли я, отпустив его?» Он, конечно, шутил.

Тухачевского называли «крупнейшим советским военным теоретиком». Для Сталина это было невыносимо. К тому же он с большим подозрением относился к дружбе Тухачевского с Орджоникидзе. Когда нарком обороны Фрунзе внезапно умер (как теперь предполагают, к этому приложил руку Сталин), Тухачевский рекомендовал на освободившийся пост Орджоникидзе. Сталину это совсем не понравилось. Что тоже сыграло свою роль в будущих событиях.

По личному распоряжению Сталина Тухачевского отправили в Ленинград. Это была своего рода опала, но зато мы стали видеться гораздо чаще. Тухачевский развил в Ленинграде бешеную деятельность, результаты которой стали очевидны уже после его расстрела, во время войны.

Во время войны я часто думал о Тухачевском. Конечно, нам очень недоставало этого светлого ума. Мы теперь зна-

ем, что Гитлер долго не подписывал план «Барбаросса»67. Он колебался, и подписал только потому, что думал, что без Тухачевского Красная армия обессилела.

Я думал о Тухачевском, когда рыл траншеи под Ленинградом в июле 1941-го. Нас послали за больницу Фореля, разделили на группы и вручили каждому по лопате. Мы были «Консерваторской группой». Музыканты выглядели весьма жалко и, не могу не добавить, работали очень плохо. Стоял жаркий июль. Один пианист пришел в новом костюме. Он изящно закатал брюки до колен, продемонстрировав свои тощие ноги, в два счета покрывшиеся грязью до бедер. Другой – чрезвычайно уважаемый историк музыки – каждую минуту откладывал свою лопату. Он пришел с портфелем, набитым книгами. Он забирался под тенистый куст и вытаскивал из портфеля толстый том.

Конечно, все старались как могли. Я тоже. Но какие из нас

были землекопы? Все это следовало сделать заранее. Намного раньше и профессиональней. Было бы куда больше пользы. А то немногое, что было уже сделано в смысле обороны, было сделано при Тухачевском.

Когда Тухачевский настаивал на увеличении количества самолетов и танков, Сталин называл его легкомысленным прожектером. Но во время войны, после первых сокрушительных поражений, Сталин понял, что к чему. И то же самое – с ракетами. Тухачевский начал развивать в Ленинграде ракетную технику. Сталин расстрелял всех ленинградских специалистов-ракетчиков, а потом пришлось все начинать на пустом месте.

Война стала ужасной трагедией для всех. Я немало видел и пережил, но война была, вероятно, самым тяжелым испытанием. Не для меня лично, а для народа в целом. Как

67 Гитлеровский план нападения на Советский Союз, названный в честь Фридриха I «Барбаросса» (Рыжая борода), императора Священной Римский империи, совершившего поход на восток в 1190 г.

раз для композиторов и, скажем, поэтов, может, это было и не так тяжело. Но народ страдал. Подумать только, сколько людей погибло! Миллионы!

Конечно, война была неизбежна. Это – ужасная, грязная и кровавая вещь. Хорошо бы, чтоб не было ни войн, ни солдат. Но раз уж войны существует, то заниматься ею должны профессионалы. Тухачевский был профессиональным военным и, естественно, делал свою работу лучше, чем неопытные и некомпетентные военачальники, которые возглавили наши войска после всех чисток.

Тухачевский рассказывал мне, как он воевал в Первой мировой войне. Он более чем скептически относился к царю, но все же воевал, и воевал неистово, отважно. Воюя с немцами, Тухачевский считал, что защищает не царя, а народ; что под немцами нам было бы хуже, чем при царе.

Я часто вспоминал эти слова Тухачевского. Они ожили для меня во время войны. Я ненавижу войну. Но от вражеского вторжения свою страну надо защищать. У тебя одна родина.

Во время войны Тухачевский был в немецком плену. По современным стандартам тот лагерь смахивал на санаторий. Заключенным разрешали выходить из лагеря без охраны: было достаточно подписки, что ты не сбежишь. Так сказать, слово офицера. Тухачевский попросил другого офицера расписаться за него и убежал. Он рассказывал мне об этом с улыбкой. Но от Сталина ему не удалось сбежать.

Когда Тухачевского представили Ленину, первый вопрос был: как он сумел убежать из немецкого лагеря для военнопленных? Очевидно, Ленин думал, что немцы «помогли» Тухачевскому удрать, так же, как они сразу после Революции «помогли» Ленину появиться в России.

Ленин чувствовал в Тухачевском родственную душу. Он доверял малоизвестному лейтенанту самые ответственные посты. Как известно, армия Тухачевского дошла до Варша-

вы, но потерпела неудачу и была вынуждена отступить. Ленин простил Тухачевскому этот провал. Тухачевский вспомнил об этом перед моей поездкой в Варшаву на конкурс. Он атаковал Варшаву в 1920 году. Мы уезжали в Варшаву в январе 1927-го, каких-то шесть лет спустя. Нас было трое. Мы сыграли Тухачевскому свои конкурсные программы. Тухачевский выдержал это испытание и сказал что-то в том смысле, что нам не надо бояться. Если мы не победим, ничего ужасного не будет. В конце концов, его не казнили за провал, и нас тоже пощадят.

Интересно, кто сейчас играет на скрипках, которые сделал Тухачевский, если они вообще сохранились. У меня ощущение, что эти скрипки звучат жалобно. Мне очень не везло в жизни. Но другие-то оказались еще менее удачливыми. Когда я думаю о Мейерхольде или Тухачевском, то вспоминаю слова Ильфа и Петрова: «Мало любить советскую власть – надо, чтобы она тебя полюбила».

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Я работал над «Леди Макбет» почти три года. Я объявил о трилогии, посвященной положению женщин в России в различные периоды. Сюжет «Леди Макбет Мценского уезда» взят из одноименного рассказа Николая Лескова. История поражает читателя необыкновенной живостью и глубиной, а также тем, что

дает крайне правдивое и трагическое изображение судьбы талантливой, умной, замечательной женщины, как говорится, «гибнущей в кошмарных условиях дореволюционной России». Это, на мой взгляд, один из лучших рассказов.

Максим Горький как-то сказал: «Мы должны учиться. Мы должны узнать нашу страну, ее прошлое, настоящее и будущее». И рассказ Лескова служит этой цели. «Леди Макбет» захватила меня: это – настоящее сокровище для композитора, с ярко очерченными характерами и драматическими конфликтами. Над либретто вместе со мной работал Александр Герасимович Прейс, молодой ленинградский драматург. Либретто почти полностью следовало за Лесковым, за исключением третьего акта, в котором мы несколько отклонились от оригинала для усиления социального звуча-

ния. Мы ввели сцену в полицейском участке и исключили убийство племянника Екатерины Львовны.

Я решил оперу в трагическом тоне. Я сказал бы, что «Леди Макбет» можно назвать трагико-сатирической оперой. Хотя Екатерина Львовна – убийца, она не пропащий человек. Ее мучает совесть, она думает о тех, кого убила. Я ей сочувствую.

Это непросто объяснить, и мне доводилось слышать споры по этому вопросу, но мне хотелось показать женщину, которая намного выше окружающих ее. Вокруг нее – монстры. Последние пять лет были для нее подобны тюремному заключению.

Те, кто ее строго судят, стоят на такой точке зрения: раз она совершила преступление, значит, виновна. Но это – общее умозаключение, а меня больше интересует человек. Мне кажется, все это есть у Лескова. Нет никаких общих, стандартизированных правил поведения. Все зависит от ситуации и от человека. Возможен такой поворот событий, при котором убийство – не преступление. Нельзя подходить ко всему с единой меркой.

Екатерина Львовна – замечательный, яркий человек, а жизнь ее – унылая и серая. Но в ее жизнь вторгается всемогущая любовь, а расплачиваться за страсть приходится преступлением, но иначе жизнь все равно не имеет для нее никакого смысла.

В «Леди Макбет» поднято множество тем. Я не хотел бы тратить слишком много времени на долгие рассуждения; как-никак, разговор на этих страницах не обо мне и, уж конечно, не о моей музыке. В конце концов, можно просто пойти и послушать оперу. За последние несколько лет ее часто ставили, даже за границей. Конечно, все постановки плохи, очень плохи. За последние годы я могу назвать только одну хорошую постановку – в Киеве под руководством Константина Симеонова, дирижера с замечательным ощущением музыки.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Он идет от музыки, а не от сюжета. Когда певцы начинали перепсихологизировать свои партии, Симеонов кричал: «Вы что здесь, МХАТ хотите устроить, что ли? Мне нужно пение, а не психология. Дайте мне пение!»

Часто не понимают, что пение в опере важнее психологии. Режиссеры рассматривают музыку в опере как нечто малозначительное. Именно так испортили киноверсию «Катерины Измайловой». Актеры были великолепны, особенно Галина Вишневская68, но оркестр вообще невозможно расслышать. А если так, то какой во всем этом смысл?

Я посвятил «Леди Макбет» своей невесте, своей будущей жене, так что, естественно, это – опера о любви, но не только о любви. Она еще и о том, какой была бы любовь, не будь мир полон ханжества. Именно ханжество разрушает любовь. И законы, и правила приличия, и финансовые трудности, и полицейское государство. В других условиях и любовь была бы другой.

Любовь была одной из любимых тем Соллертинского. Он мог говорить о ней часами, причем, на самых различных уровнях: от самого возвышенного до самого низменного. И Соллертинский очень благосклонно отнесся к моей попытке выразить свои идеи в «Леди Макбет». Он говорил о сексуальности двух великих опер, «Кармен» и «Воццек», и жалел, что ничего подобного не было в русской опере. У Чайковского, например, нет ничего похожего – и это не случайно.

Соллертинский считал любовь величайшим даром, а человека, способного любить, – таким же талантом, как того,

68 Галина Павловна Вишневская (р. 1926), сопрано. Шостакович посвятил ей вокальный цикл сатир и свою инструментовку «Песен и плясок смерти» Мусоргского. Она пела премьеры этих сочинений, а также – премьеру Четырнадцатой симфонии. В 1978 г. она и ее муж, виолончелист и дирижер Мстислав Ростропович, были лишены советского гражданства за то, что «систематически совершают действия, наносящие ущерб престижу Союза ССР». После этого имя Вишневской было вычеркнуто из всех советских справочников.

кто умеет строить суда или писать романы. В этом смысле

Екатерина Львовна – гений. Она – гениальна в своей страсти, ради которой готова на угодно, даже на убийство.

Соллертинский считал, что тогдашние условия жизни не способствовали развитию талантов в этой области. Хотя все, казалось, только о том и беспокоились, что будет с любовью. Думаю, так бывает всегда, всегда кажется, что дни любви сочтены. По крайней мере, всегда кажется, что сегодня все не так, как было вчера. И завтра тоже все будет иначе. Никто не знает, как, но – иначе.

На сцене торжествовала тема «любви втроем», театры ставили пьесы вроде «Национализации женщин», устраивались дискуссии о свободной любви. Дискуссии пользовались большим успехом, на них обсуждалась теория «стакана воды». В том смысле, что совершить половой акт должно быть так же просто, как выпить стакан воды. В одной из постановок ТРАМа героиня говорит, что важнее всего – удовлетворение сексуального желания и что скучно пить все время из одного и того же стакана.

Шли дискуссии и о популярной книге Сергея Малашкина «Луна с правой стороны». Ужасная книга, но читателей это не волновало. Ее изюминка в том, что описывались оргии с участием молоденьких комсомолок. Героев этой книги судили на инсценированных судах с назначенными судьями. Там горячо дебатировался вопрос: может ли у молодой женщины быть двадцать два мужа?

Эта проблема была у всех на устах, даже Мейерхольда она захватила, а он был человеком высочайшего вкуса. Это – лишнее свидетельство того, какая в те дни царила атмосфера. Мейерхольд наметил к постановке пьесу Треть-якова69 «Хочу ребенка!» и даже начал репетировать, но пье-

69 СергейМихайловичТретьяков(1892-1939),драматург-авангардист, сотрудничавший с Мейерхольдом, Эйзенштейном и Мая-

су запретили. Два года он попытался получить разрешение, но ничего не вышло. Цензоры посчитали пьесу чересчур откровенной. Защищая ее, Мейерхольд говорил: «Если вы хотите очистить сцену от непристойностей, то надо сжечь всего

Шекспира и оставить одного Ростана».

Мейерхольд хотел поставить пьесу Третьякова в порядке дискуссии. Действительно, казалось, что дело идет к отмене любви. Одна положительная женщина в пьесе говорит: «Единственное, что я люблю, это партийная работа». Так любовь и впрямь может сойти с дистанции. Зато мы будем периодически рожать здоровых детей, естественно, чистых с классовой точки зрения, так сказать «чистокровных арийцев» – я имею в виду пролетарское происхождение.

Это не так уж смешно. Третьяков мечтал о том, чтобы все рожали по плану, а его уничтожили. А там дело дошло и до признания Мейерхольда, что он «упорно настаивал на постановке пьесы "Хочу ребенка!" врага народа Третьякова, являвшейся злобной клеветой на советского человека».

Так что, как видите, хотя сюжет моей оперы и не касался нашей великолепной действительности, на поверку оказывалось много точек соприкосновения, было бы только желание поискать. Вообще такая героиня как Екатерина Львовна не очень типична для русской оперы, но в «Леди Макбет» есть и кое-какие традиционные моменты, и я думаю, что они очень важны. Есть слабый маленький человек, что-то вроде Гришки Кутерьмы70, и весь четвертый акт, с каторжниками. Кое-кто из моих друзей неодобрительно говорил, что четвер-

ковским. Бертольд Брехт считал Третьякова одним из своих учителей в области марксизма. Расстрелян в годы «большого террора».

70 Гришка Кутерьма – персонаж оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», символ предательства и раскаяния. Луначарский писал о «почти вагнерианской, хотя и славянской, русской православной силе грешника Кутерьма».

тый акт слишком традиционен. Но в моем сознании, поскольку речь шла о преступниках, родился именно такой финал.

В прежние дни преступника назвали «несчастненький», люди попытались ему как-то помочь, что-то подать. Но в мои дни отношение к арестованным изменилось. Если ты попадал в тюрьму, ты переставал существовать.

Чехов отправился на остров Сахалин, чтобы исправлять уголовников. А что касается политических заключенных – то в глазах культурных людей все они поголовно были героями. Достоевский вспоминал, как маленькая девочка дала ему копейку, когда он был каторжником. В ее глазах он был «несчастненьким».

Вот таким образом я хотел напомнить публике, что

заключенные – несчастные люди и что нельзя бить лежачего. Сегодня в тюрьме – ты, а завтра туда могу попасть я. Для меня это – очень важный момент в «Леди Макбет», и, кстати, очень традиционный для русской музыки. Вспомним, скажем, «Хованщину»: князь Голицын – чрезвычайно неприятный персонаж, но, когда его отправляют в ссылку, Мусоргский сочувствует ему. Это – то, как должно быть.

Думаю, то, что я натолкнулся на сюжет «Леди Макбет», было подарком судьбы, хотя этому способствовало и много других факторов. Во-первых, я люблю Лескова, а во-вторых, Кустодиев сделал прекрасные иллюстрации к «Леди Макбет», и я купил эту книгу. А еще мне понравился фильм Че-слава Сабинского, сделанный по этому рассказу. Его резко раскритиковали за неточности, но он был ярким и захватывающим.

Я сочинял оперу с большим подъемом, который усиливали обстоятельства моей личной жизни.

Сочиняя вокальную музыку, я стараюсь изображать конкретных людей. Вот человек, которого я знаю, – как он споет тот или иной монолог? Наверно, поэтому я могу сказать о любом из моих персонажей: «Он такой-то и такой-то, а она

такая-то и такая-то». Конечно, это – только личное ощущение, но оно помогает мне сочинять.

Естественно, я думаю и о тесситурах и всем таком. Но прежде всего я думаю об образе, и, может быть, в этом-то – причина того, почему в моих операх нет амплуа и исполнителям порой трудно найти себя. То же самое – и с моими вокальными циклами.

Например, я довольно-таки усложнил чувства Сергея из «Леди Макбет». Конечно, он – негодяй, но он – красавец и, что еще важнее, мужчина, притягательный для женщин, тогда как муж Екатерины Львовны – настоящий выродок. Я должен был своей музыкой показать вызывающую сексуальную привлекательность Сергея. Я не мог обратиться к простой карикатуре, потому что это было бы ложью в психологическом смысле. Надо было дать понять публике, что такому человеку женщина действительно не может сопротивляться. Так что я придал Сергею кое-какие черты одного моего близкого друга,

который, естественно, вовсе не Сергей, а очень интеллигентный человек. Тем не менее, когда дело касается женщин, он своего не упускает, в этом отношении он весьма постоянен. Он произносит потоки красивых слов, и женщины тают. Я придал Сергею эту черту. Когда Сергей обольщает Екатерину Львовну, по интонации он – мой друг. Но это было сделано так, что даже сам он – тонкий музыкант! – ничего не заметил.

Я думаю, в сюжете важно использовать реальные события и реальных людей. Делая первые наброски «Леди Макбет», мы с Сашей Прейсом писали что в голову придет, описывая личности наших приятелей. Это было забавно, и, как оказалось, очень помогло в работе.

Опера пользовалась огромным успехом. Конечно, я вообще не стал бы поднимать эту тему, но последующие события вс? перевернули. Все уже забыли, что «Леди Макбет» шла два года в Ленинграде и два – в Москве, в театре Не-

мировича-Данченко, под названием «Катерина Измайлова». И еще ее поставил Смолич71 в Большом.

Рабочие корреспонденты писали сердитые письма о «Носе». Балеты «Золотой Век» и «Болт» также всячески поносили. Но с «Леди Макбет» все было не так. И в Ленинграде, и в Москве оперу давали несколько раз неделю. За два сезона «Катерина Измайлова» прошла у Немировича-Данченко почти сто раз и столько же – в Ленинграде. Мягко говоря, недурно для новой оперы.

Вы должны понять, что я здесь не занимаюсь самовосхвалением. Дело не только в музыке и собственно постановках, которые и в Ленинграде, и в Москве были осуществлены с талантом и старанием. Не менее важно то, что общая атмосфера оказалась благоприятной для оперы.

Это, наверно, было счастливейшее время для моей музыки, ничего подобного не было ни до, ни после. До оперы я был мальчиком, возможно, оступившимся. Потом стал государственным преступником, под постоянным наблюдением, под постоянным подозрением. Но в тот момент все было относительно прекрасно. Или, если быть более точным, все казалось прекрасным.

Это совершенно необоснованное чувство возникло после распада РАПП и РАПМ72. Эти организации маячили за спиной у каждого из нас. Когда музыкой управляла Ассоциация, казалось, что всю существующую музыку вот-вот заме-

71Николай Васильевич Смолич (1888-1968), оперный режиссер-авангардист, осуществивший первые постановки «Носа» и «Леди МакбетМценского уезда».

72«Российская ассоциация пролетарских писателей (1920-1932) и ее«музыкальное» ответвление, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (1923-1932), возникли как инструменты культурной политикипартии. Влияние этих союзов было почти подавляющим в конце 1920-х иначале 1930-х годов. Они часто оказывались «большими роялистами чемкороль», и были расформированы Сталиным, когда тот решил, что этиорганизации отыграли свою роль.

144
145

СВИДЕТЕЛЬСТВО
Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

нит «Нас побить, побить хотели» Давиденко73. Эту никчемную песню исполняли солисты и хоры, скрипачи и пианисты и даже струнные квартеты. Дело не дошло до симфонических оркестров, но только потому, что там были некоторые «подозрительные» инструменты, например, тромбон.

Как видите, для отчаяния было достаточно причин. Казалось, ни у оркестровой музыки, ни у оперы нет никаких перспектив. И настроение большинства музыкантов было ужасное. Один за другим они вступали, склонив головы, в ряды РАПМ. Например, мой друг Роня Шебалин внезапно начал петь дифирамбы Давиденко. Меня спасала работа в ТРАМе.

РАПМ так крепко закрутил гайки, что казалось, хуже уже не будет. (Позже оказалось, что может быть намного хуже.) И когда РАПМ исчез, все вздохнули с облегчением. Какое-то время за дела отвечали профессионалы. Я, естественно, не имею в виду, что они обладали какой бы то ни было властью, но, во всяком случае, их предложения принимались во внимание, а это уже было кое-что.

Меня послали в Турцию в срставе полуофициальной культурной делегации. Это делалось для улучшения отношений с Турцией и ее президентом Кемалем Ататюрком, который устраивал для нас бесконечные приемы. Все мужчины получили золотые портсигары с гравировкой, а все женщины – браслеты. Вокруг нас был большой ажиотаж. Музыкальная жизнь Турции в то время находилась в зачаточном состоянии. Давиду Ойстраху и Льву Оборину, членам делегации, понадобились кое-какие партитуры – думаю, это был

73 Эта песня одного из вожаков РАПМ Александра Давиденко была написана в конце 1929 г., после советско-китайского

конфликта на Дальнем Востоке. «Нас побить, побить хотели» – один из первых успешных примеров популярной советской пропагандистской песни, которая пользовалась известностью вплоть до Второй мировой войны, когда ее залихватский тон оказался неуместным.

Бетховен – и их не смогли найти во всей Анкаре. Они играли наизусть все, что могли вспомнить.

В Турции я научился носить смокинг, так как должен был надевать его каждый вечер, и по возвращении домой я продемонстрировал свое умение друзьям и знакомым. Я был вознагражден за свои страдания со смокингом футбольным матчем между Веной и Турцией. Когда австрийцы забили гол, на стадионе воцарилась абсолютная тишина, а закончился матч ужасной дракой.

В целом все это было забавно. Мы пили кофе, а потом не могли уснуть – не от кофе, а от его цены. Я зашел в магазин, чтобы купить пару очков. Владелец стал демонстрировать их прочность, бросая очки на пол. Два раза они не разбились, но он захотел показать мне это в третий раз. Я сказал: «Не беспокойтесь, все в порядке». Он не послушал меня, бросил их и разбил.

После поездки в Турцию, которая широко освещалась в советских газетах, мне предложили гастроли на очень хороших условиях. Я поехал в Архангельск, с виолончелистом Виктором Кубацким. Он играл мою виолончельную сонату. 28 января 1936 года мы вышли на железнодорожной станции, чтобы купить свежую «Правду». Я открыл ее, просмотрел – и увидел статью «Сумбур вместо музыки». Я никогда не забуду тот день, вероятно, самый незабываемый моей жизни.

Статья на третьей страницы «Правды» изменила всю мою жизнь. Она было напечатана без подписи, как редакционная, то есть выражала мнение партии. Но фактически она выражала мнение Сталина, а это было куда важнее.

Есть мнение, что статью написал известный подонок Заславский74 Возможно, ее и написал известный подонок За-

74 Давид Иосифович Заславский (1880-1965), журналист, которого Ленин до революции назвал «печально известным клеветником» и «наемным пером для шантажа». Он стал доверенным лицом и близким дру-

СВИДЕТЕЛЬСТВО

славский, но это – совершенно другой вопрос. В статье – слишком много от Сталина, там есть выражения настолько безграмотные, что даже Заславский не использовал бы их. В конце концов, статья появилась до больших чисток, и среди тех, кто работал в «Правде», еще было несколько довольно грамотных людей, которые бы могли вычеркнуть ту известную часть текста, где говорится, что моя музыка не имеет ничего общего с «симфоническими звучаниями». Что такое эти таинственные «симфонические звучания»? Ясно, что это – подлинные слова нашего вождя и учителя. В статье много подобных мест. Я с большой уверенностью могу отделить связки Заславского от текста Сталина.

Название «Сумбур вместо музыки» также принадлежит Сталину. Днем раньше «Правда» напечатала блестящие комментарии вождя и учителя о планах новых учебников истории, где он также говорил о сумбуре. Этот текст Вождя народов и Друга детей был напечатан за его подписью. Очевидно, «сумбур» засел в его сознании как что-то, связанное с психической болезнью. Он постоянно использовал это слово именно в таком смысле. Ну действительно, с чего бы еще называть музыку сумбуром?

Ладно, оперу сняли со сцены. Были организованы митинги, барабанившие всем по мозгам этим «сумбуром». Все отвернулись от меня. В статье была фраза о том, что все это «может кончиться очень плохо», и все ждали, что вот-вот наступит «плохой конец».

Все происходило как в кошмарном сне. Один из моих друзей, знакомый со Сталиным, думал, что мог бы как-то помочь и написал отчаянное письмо Сталину. В его письме говорилось, что Шостакович, все ж таки, не совсем заблудшая

гом Сталина и умер почтенным членом редколлегии «Правды». Последняя известная статья Заславского «Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка» появилась в «Правде» в 1958 г. и положила начало кампании против Пастернака.

душа и что кроме развратной оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которая была с великолепной убедительностью раскритикована нашим великолепным органом «Правдой», Шостакович написал и несколько музыкальных работ, воспевающих нашу социалистическую Родину.

Сталин посетил балет с моей музыкой под названием «Светлый ручей», который давали в Большом. Лопухов поставил

балет в Ленинграде, где он пользовался успехом, и был приглашен для постановки в Москву. После этого спектакля его назначили руководителем балета Большого театра. Результаты культурного пикника вождя и учителя известны – не прошло и десяти дней после первой статьи, как в «Правде» появилась другая. Она была написана более грамотно, с меньшим количеством «самородков», но, поскольку она касалась меня, это не делало ее приятней.

Две редакционных атаки в «Правде» за десять дней – слишком много для одного человека. Теперь все знали наверняка, что я буду уничтожен. И ожидание этого примечательного – по крайней мере, для меня – события никогда не покидает меня.

Начиная с того момента на мне остается клеймо «враг народа», и нечего объяснять, что это клеймо означало в те дни. Все еще помнят это.

Меня называли врагом народа уверенно и громогласно, даже с трибун. Одна газета дала следующее объявление о моем концерте: «Сегодня состоится концерт врага народа Шостаковича». Или еще пример: в те годы в печати мое имя не приветствовалось с энтузиазмом, если, конечно, оно не использовалось в рассуждениях о борьбе против формализма. Но случилось, что мне поручили дать рецензию на постановку «Отелло» в Ленинграде, и в своей рецензии я не выразил восторга по поводу тенора Николая Печковского. Меня захлестнул поток анонимных писем, говоривших, что мне, врагу народа, и впрямь не долго топтать советскую

землю, что мне оторвут мои дурацкие уши – вместе с головой.

В Ленинграде по-настоящему обожали Печковского. Он был одним из тех теноров, которые при пении умеют делать руками три вещи: жест к вам, от вас, и – в сторону. Когда Мейерхольд услышал Печковского в роли Германа в «Пиковой даме», он говорил всем: «Если я столкнусь с ним в темном переулке, то убью его».

Перед войной в Ленинград приехал немецкий музыковед – и ничто его не интересовало, ни музыка, ни концерты, ничто. Он

измучил и утомил всех в Союзе композиторов. Что было делать с этим человеком? Наконец кто-то предложил: «Не хотите ли пойти посмотреть Печковского?» Немец просиял: «О-о-о! Известный извращенец!» – и умчался. Все вздохнули с облегчением: Печковский спас положение.

На самом деле, жизнь Печковского приняла печальный оборот: он довольно долго отсидел в лагерях. Если бы я знал это раньше, то ни за что не позволил бы себе говорить о нем что-то плохое. Но в те дни у меня было куда больше шансов кончить свои дни в лагере, чем у него. Поскольку после тех статей грянуло «дело Тухачевского».

Расстрел Тухачевского стал для меня ужасным ударом. Прочитав о нем в газете, я потерял сознание. Мне было до того плохо, что казалось, что убили меня. Но я не хотел бы сгущать краски. Это только в высокой литературе человек от переживаний перестает есть и спать. В жизни все куда проще. Как заметил Зощенко, «жизнь дает писателю кое-какой материал».

У Зощенко по этому поводу было твердое убеждение: нищий перестает волноваться, как только становится нищим, а таракана не слишком расстраивает, что он – таракан. Я искренне с ним согласен. В конце концов, жизнь не стоит на месте, надо жить и кормить семью. У меня была новорож-

денная дочь, кричавшая, когда проголодается, и я должен был, насколько мог, обеспечить ее едой.

«Чувства автора перед величием природы не поддаются описанию». Естественно, я мог бы, не жалея красок, в общих чертах описать свое подавленное состояние, свои моральные страдания, свой постоянный страх не только за себя, но и за жизнь матери, сестры, жены, дочери, а позже – и сына. И так далее. Не хочу отрицать, что я пережил тяжелое время. Возможно, чуткий читатель поймет это, а возможно, он пропустит всю эту ерунду и подумает, кушая конфетки: «Чего ради я должен читать эту книгу? Только нервы себе трепать на ночь глядя».

Когда я представляю себе такого идиота, то даже не хочу продолжать воспоминания. И только сижу с чувством вины, хотя в действительности ни в чем не виноват.

Из всех, с кем я встречался в своей жизни, величайшим мастером депрессии, отчаяния, меланхолии и всего такого был Зощенко. Мне кажется, я слишком много говорю о себе, а эти воспоминания – не обо мне, а о других. В первую очередь я хочу рассказывать о других, а о себе – только мимоходом.

Итак, о Зощенко. Действительно, сапожник без сапог, и ничто не подтверждает этой расхожей истины лучше, чем Зощенко. Он был самым популярным юмористом во времена моей юности и,

несмотря на все запреты и преследования, сохраняет популярность и по сей день. Над его рассказами смеялись миллионы. Возможно, это были не очень образованные и малокультурные читатели, возможно, они смеялись над тем, над чем следовало плакать. Они смеялись над теми произведениями Зощенко, которые мне лично кажутся трагичными, но здесь важно не мое мнение. На Зощенко смотрели как на великого юмориста, но по сути он был человеком, насквозь пронизанным депрессией и меланхолией.

150
151

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Я не говорю сейчас о его трагической литературной судьбе или о том, что со временем он писал все слабее, так что я не могу читать его последние работы без чувства горечи и разочарования.

Но Зощенко умирал от депрессии, когда ничто не предвещало его печального будущего, когда у него были слава и деньги. Тоска Зощенко не была литературной позой. Он в прямом смысле слова почти умирал от депрессии: не мог выйти из дома, не мог есть. Его пичкали лекарствами и кололи, но все впустую. Тогда Зощенко, еще молодой двадцатисемилетний человек, решил бороться со своей болезнью самостоятельно, без помощи докторов, потому что был уверен, что доктора не понимают причин его ужасной и экстраординарной депрессии.

Зощенко с невеселым смехом рассказывал мне о своем посещении психиатра. Зощенко описал ему свои сны, в которых он видел тигров и руку, тянущуюся к нему. Доктор был специалистом по психоанализу и немедленно ответил, что значение этих снов ему совершенно очевидно. По его мнению, маленького Зощенко взяли в зоопарк в слишком нежном возрасте, и слон напугал ребенка своим огромным хоботом. Рука была хоботом, а хобот, в свою очередь, – фаллическим символом. В результате Зощенко получил сексуальную травму.

Зощенко был уверен, что доктор ошибся. Он ощущал, что его страх перед жизнью имеет совершенно иное происхождение, потому что не все наши импульсы можно свести к половому влечению. Страх может пустить корни в сердце человека и по социальным причинам.

Зощенко утверждал, что страх, основанный на социальных

причинах, может быть еще сильнее и способен овладеть подсознанием. Я с ним совершенно согласен. Верно, что секс играет важную роль в этом мире и никто не свободен от

его влияния. Но болезнь могут породить и другие причины, и страх может быть следствием совсем других сил.

Страх вырастает из более грубых и более существенных причин – страха лишиться пищи или страха смерти, или страха перед ужасным наказанием. Зощенко говорил, что человек, страдающий этим видом страха, может оставаться в основном нормальным и его болезнь проявляется только в каких-то странных поступках, небольших чудачествах. Он считал, что эти чудачества лучше указывают на причину болезни, чем сны, потому что чудачество почти всегда инфантильно. Взрослый начинает вести себя как ребенок или, скорее, попытается быть им. Взрослому кажется, что эта игра в детство помогает избежать опасности, помогает избежать контакта с опасными предметами и опасными силами.

Пациент начинает метаться во все стороны, и когда болезнь принимает такой оборот, все зависит как от психических сил пациента, так и от силы болезни. Потому что, если страх усиливается, это может привести к полному распаду личности.

Человек пытается избежать опасности, и это приводит к мысли о самоубийстве.

Что такое самоубийство? Мне это объяснил Зощенко. Он говорил, что смерть может быть похожа на спасение. Дело в том, что ребенок не понимает, что такое смерть, он видит только, что смерть – это исчезновение. Он видит, что можно избежать опасности, можно уйти и укрыться от опасности. И это спасение ребенок находит в смерти, потому что она ему не страшна.

Когда человек болен, его ощущения – ощущения ребенка. Это самый низкий уровень психики, а ребенок боится опасности намного больше, чем смерти. Самоубийство – бегство от опасности. Это – порыв ребенка, который боится жизни.

152
153

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

В моей несчастной жизни было много печальных событий, но были периоды, когда опасность зловеще сгущалась, когда она становилась особенно ощутимой, и тогда страх возрастал. В тот

период, о котором мы сейчас говорим, я был близок к самоубийству. Меня страшили окружающие опасности, и я не видел другого способа избавиться от них.

Страх полностью овладел мною. Я больше не был хозяином своей жизни, мое прошлое было перечеркнуто, моя работа, мои способности ничего ни для кого не значили. И будущее виделось ничуть не более обнадеживающим. В этом момент я отчаянно хотел исчезнуть, это казалось единственно возможным выходом. Я думал об этой возможности с удовольствием.

В тот критический период мне очень помогло знакомство с идеями Зощенко. Он говорил не о том, что самоубийство – каприз, а что это – чисто детская реакция, бунт более низкого уровня психики против более высокого. Фактически, даже не бунт, а победа более низкого уровня, полная и окончательная победа.

Естественно, не только идеи Зощенко помогли мне в тот отчаянный час. Но эти и подобные рассуждения удержали меня от принятия чрезвычайных решений. Я вышел из кризиса более сильным, чем попал в него, более уверенным в своих силах. Враждебные силы уже не казались всемогущими, и даже постыдное предательство друзей и знакомых не причиняло такой сильной боли, как прежде.

Массовое предательство касалось не меня лично. Я сумел отделить себя от других людей, и в тот период это было для меня спасением.

Некоторые из этих мыслей при желании можно найти в моей Четвертой симфонии. На ее последних страницах это все изложено довольно точно. Эти мысли также присутствовали в моем сознании позже, когда я писал первую часть Шестой симфонии. Но у Шестой была, в каком-то смысле,

более счастливая судьба, чем у Четвертой. Она была сразу же исполнена и подверглась довольно умеренной критике. Четвертую сыграли спустя двадцать пять лет после того, как она была написана. Может быть, это и к лучшему, не знаю. Я не большой сторонник теории, что музыкальные сочинения должны лежать под землей в ожидании своего времени. Симфонии, знаете ли, не яйца по-китайски.

Вообще, музыка должна играться сразу же, тогда публика вовремя получает удовольствие, а композитору легче выразить то, что он хочет сказать. Если он ошибся, можно попытаться исправить это в следующей работе. А иначе получится такая же ерунда, как с Четвертой.

Теперь кое-кто говорит, что я сам во всем был виноват, что это я приостановил исполнение своей симфонии, что я сам себя

высек, как унтер-офицерская вдова, и что я не имею никакого права указывать на других. Легко судить издалека. Но на моем месте вы бы запели по-другому.

Тогда казалось, что каждое исполнение моего сочинения не приносит ничего кроме проблем. Малый оперный театр привез «Леди Макбет» в Москву – и появился «Сумбур вместо музыки». Большой театр поставил мой балет – появилась другая редакционная статья в «Правде», «Балетная фальшь». А что было бы, если бы Четвертую сыграли тогда же? Кто знает, однако очень возможно, что никто бы не сказал ни слова, но моя песенка была бы спета.

Обстоятельства были гибельными, роковыми. Нет никакого смысла рассуждать об этом. Кроме того, репетиции Штидри75 были не просто плохи – они были отвратительны. Прежде всего, он до смерти боялся, потому что никто не за-

75 Фриц Штидри (1883-1968), дирижер, заместитель Малера в Венской опере. В 1933 г. эмигрировал в СССР, где стал главным дирижером Ленинградской филармонии. Он дирижировал премьерой Первого фортепьянного концерта Шостаковича. После войны был одним из ведущих дирижеров нью-йоркской «Метрополитен-опера».

щитил бы его. Вообще, дирижеры – не самые храбрые люди на свете. У меня было много возможностей убедиться в справедливости этого мнения. Они смелы, когда речь идет о том, чтобы орать на оркестр, но когда орут на них, у них дрожат коленки.

Во-вторых, Штидри не знал и не понимал партитуры и не выражал ни малейшего желания копаться в ней. Он прямо сказал об этом. А чего ему было стесняться? Композитор – беззащитный формалист. Очень надо цацкаться с его партитурой!

Это был не единственный раз, когда Штидри шел по такой дорожке, и моя музыка – не единственная, к которой он отнесся наплевательски. В свое время именно Штидри фактически провалил исполнение Восьмой симфонии Глазунова. Ему предложили дирижировать ею, он приехал в Ленинград, и тут-то выяснилось, что он в буквальном смысле слова перепутал

Восьмую и Четвертую симфонии Глазунова, вероятно, потому, что обе они – в тональности ми-бемоль.

Это нисколько не смутило Штидри. Ему было наплевать. Пока Глазунов сидел в зале, он еще как-то репетировал. Но Глазунову пришлось уехать, потому что его вызвали в суд: у него был спор с домкомом, и он не платил квартплату. Едва Глазунов покинул зал, Штидри вскочил и закончил репетицию со словами: «Это сыграете так же».

Мне могут сказать: «Что ты жалуешься на других? А сам-то? Как будто ты не боялся так же, как они?» Отвечаю честно: боялся. Страх тогда был всеобщим, и я не был исключением.

Мне скажут: «А чего тебе было бояться? Музыкантов ведь не трогали». Отвечаю: «Вранье! На самом деле трогали – и еще как!»

Байки, что музыкантов не трогали, распространяют Хренников76 и его прихвостни, и все, начиная с людей искусства с короткой памятью, этому верят. Они уже забыли Николая Сергеевича Жиляева, человека, которого я считаю одним из своих учителей.

Я встретил Жиляева у Тухачевского: они были друзьями. Жиляев преподавал в Московской консерватории, но большую часть занятий проводил дома. Бывая в Москве, я всегда заглядывал к нему, чтобы показывать свои последние работы. Жиляев никогда не делал замечаний просто чтобы что-то сказать. К тому времени было бессмысленно обращаться к Штейнбергу, моему консерваторскому преподавателю, потому что он просто не понимал того рода музыки, что я писал тогда. Жиляев в максимально возможной степени заменил мне преподавателя.

В его комнате висел большой портрет Тухачевского, и после сообщения, что Тухачевский расстрелян как изменник Родины, Жиляев не снял его. Не знаю, смогу ли я объяснить, какой это был героический поступок. Как тогда люди вели себя? Едва очередную заблудшую душу объявляли врагом народа, как все в панике уничтожали все, связанное с этим человеком. Если враг народа писал книги, его книги выбрасывали, если от него были письма, их сжигали. В сознании не укладывается сколько писем и бумаг было сожжено в тот период, никакая война не могла бы так очистить личные архивы. И естественно, первым делом в огонь летели фото-

76 Тихон Николаевич Хренников (р. 1913), композитор, глава Союза композиторов СССР начиная с его Первого съезда (1948). Был назначен на эту должность Сталиным (как и руководители аналогичных союзов: писателей, художников и т.д.). В сталинские годы в обязанности руководителя входило одобрение списков членов союза, выбранных для репрессий. Хренников –

единственный из первоначальных руководителей «творческих» союзов, сохранивший свой пост по сей день. Многие годы он яростно нападал на Шостаковича и Прокофьева. Награжден всеми самыми высокими советскими наградами и премиями.

156
157

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

графии, потому что, если кто-то доносил, что ты хранишь изображение врага народа, это означало верную смерть.

Жиляев не испугался. Когда за ним пришли, висевший на виду портрет Тухачевского поразил даже палачей. «Как, он еще висит?» – спросили они. Жиляев ответил: «Придет время, и ему поставят памятник».

Мы слишком быстро забыли о Жиляеве и других. Погиб Сергей Попов, очень талантливый человек. Нас познакомил Шебалин. Он восстановил оперу Чайковского «Воевода», которую композитор сжег в припадке отчаяния. Когда убили Попова, партитура была уничтожена вторично. Еще раз ее возродил Ламм77.

Или Николай Выгодский, талантливый органист. Та же самая история. Забыт Болеслав Пшибышевский, ректор Московской консерватории, сын известного писателя.

Забыт и Дима Гачев. Он был хорошим музыковедом. После завершения какой-то сложной работы он решил отдохнуть и поехал в санаторий, где попал в многоместную палату. Кто-то нашел старую французскую газету. К своему несчастью Гачев читал по-французски. Он открыл газету, начал читать вслух – всего несколько предложений – и остановился: там было что-то негативное о Сталине. «Ах, что за глупость!» Но было слишком поздно. Наутро его арестовали. Кто-то из соседей сдал его, а возможно, что и все вместе.

До ареста Гачев переписывался с Роменом Ролланом, которому понравилась Димина работа о нем. Роллан хвалил Гачева. Интересно, полюбопытствовал ли великий француз-

77 Павел Александрович Ламм (1882-1951), музыковед, прославившийся своей работой над академическими текстами опер Мусоргского (совместно с Асафьевым) и Бородина. Ламм сделал оркестровки многих важных сочинений Прокофьева, в том числе опер «Обручение в монастыре» и «Война и мир», равно как

и музыки к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный» (см. недавно изданное советское справочное пособие «Автобиография С.С. Прокофьева», Москва, 1977).

ский гуманист, что случилось с его поклонником и исследователем? Куда это он так внезапно исчез?

Кажется, Гачеву дали пять лет. Он был крепким человеком и прошел через пять лет тяжелой работы, наивно надеясь, что по окончании срока его выпустят. За несколько дней до конца Гачеву сообщили, что ему дали дополнительно десять лет. Это сломило его, и вскоре он умер.

Тогда все писали доносы. Композиторы, вероятно, использовали для этого нотную бумагу, а музыковеды – чистую. И, насколько я знаю, ни один из доносчиков так и не покаялся. В середине 1950-х часть арестованных начала возвращаться – те счастливчики, кому удалось выжить. Некоторым из них показали их так называемые «дела» с доносами. Сегодня доносчики и бывшие заключенные встречаются на концертах. Иногда они раскланиваются.

Правда, один из пострадавших оказался не столь любезным. Он публично дал пощечину доносчику. Но все утряслось, доносчик проявил благородство, не подав жалобу в милицию. Бывший заключенный умер на свободе, поскольку его здоровье было серьезно подорвано в лагере. А стукач живет и процветает и ныне78. Он, кстати, – мой биограф, можно сказать, специалист по Шостаковичу.

Мне тогда повезло, что меня не сослали в лагерь, но это упущение никогда не поздно наверстать. В конце концов, все зависит от того, что думает о твоей работе очередной вождь и учитель. В моем случае – о моей музыке. Они все – покровители искусств и изящной словесности, выразители общего мнения, глас народа, и с этим гласом трудно спорить.

Тиранам нравится строить из себя покровителей искусств. Это – известный факт. Но тираны ничего не пони-

78 Имеется в виду скандал, связанный с Виктором Яковлевичем Дель-соном (1907-1970), пианистом и музыковедом, проведшим почти двадцать лет в сталинских лагерях, и Львом Васильевичем Данилеви-чем (р. 1912), автором нескольких работ о музыке Шостаковича.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и

мают в искусстве. Почему? Потому что тирания – извращение, а тиран – извращенец. Тому есть много причин. Тиран добивается власти, шагая по трупам. Его влечет власть, возможность уничтожать людей, издеваться над ними.

Разве жажда власти – не извращение? Если быть последовательным, надо ответить на этот вопрос утвердительно. В тот момент, когда жажда власти в тебе зарождается, ты – пропащий человек. Я не верю ни одному кандидату на пост вождя. У меня было достаточно много иллюзий в моей туманной юности.

И вот, удовлетворив наконец свои извращенные желания, человек становится вождем, но извращение на этом не заканчивается, потому что власть следует защищать. Защищать от таких же сумасшедших, как ты сам.

Поэтому, даже если врагов нет, их надо изобрести, ведь иначе невозможно демонстрировать силу и с помощью периодических кровопусканий окончательно поработить народ. А без этого – какое же удовольствие от власти? Практически никакого.

Знакомство с одним человеком, с которым я пил как-то ночь напролет, открыло мне его сердце. Он ночевал у меня, но мы не сомкнули глаз. Он стал признаваться, что его мучит одно желание. Сплошной кошмар! Вот что мне открылось.

Видите ли, с самого детства он любил читать описания пыток и казней. Такая у него была удивительная страсть. Он прочитал все, что было написано по этому отвратительному поводу. Он перечислил мне прочитанное, и получился довольно длинный список. Прежде я думал: «Как странно, что в России, когда пытают, стараются не оставлять следов». Я имею в виду не следы на теле – те-то остаются, даже при наличии современной науки о том, как пытать, не оставляя следов на теле. Я говорю о письменных следах. Однако, как оказалось, и в России была литература на этот предмет.

Дальше – больше. Он признался, что его интерес к описаниям пыток лишь скрывал его истинную страсть: ему хотелось самому мучить людей. Прежде я считал этого человека хорошим музыкантом. Но чем больше он рассказывал, тем меньше он мне казалось таковым. А он продолжал говорить, задыхаясь и дрожа.

Этот мой знакомый, наверно, в жизни не убил и мухи, но, судя по его рассказу, вовсе не потому, что сознавал всю отвратительность казней и убийств. Напротив, кровь и все, отчего она могла течь, волновали и притягивали его. Он о многом рассказал мне той ночью, например, как известный приспешник

Ивана Грозного Малюта Скуратов обращался со своими жертвами и их женами. Он сажал женщин верхом на натянутый провод и затем начинал распиливать их пополам этим проводом. Взад и вперед, оттягивая их ноги в разные стороны, пока не распиливал полностью.

› Другой ужасный способ, используемый в те времена, он описал так. Опричники79 находили два молодых деревца, которые стояли на пустоши, не очень далеко друг от друга. Они влезали на них и пригибали их книзу, так, чтобы кроны почти касались. Затем они привязывали человека к кронам, делая из него живой узел. И отпускали деревья, разрывая жертву пополам. Они развлеклись таким же образом и с лошадьми, привязывая человека к двум коням и пуская их в галоп в разные стороны.

Так впервые я услышал о садистских развлечениях Скуратова, хотя и до того немало знал о нем. И впервые я ус-

79 Опричники были своего рода личной охраной, созданной царем Иваном Грозным (1530-1584) для борьбы с могущественной феодальной аристократией. В российской историографии и литературе опричники считались символом беззакония и террора. Однако они были «реабилитированы» в сталинский период. Вторая часть фильма Эйзенштейн «Иван Грозный» возмутила Сталина отчасти из-за неоднозначного изображения опричников.

лышал о пытках животных. Такое тоже было, этим извергам было недостаточно мучить людей. Конечно, животных мучают всегда и все, у кого на это хватает сил. Но то, что было тогда, кажется особенно ужасным. Не только сами пытки, но и их прикрытие якобы соблюдением законности. Я вижу в этом желание опустить животное до уровня человека, так, чтобы с ним можно было поступать как с человеком. Фактически, они попытались сделать животных людьми, а людей при этом – животными.

Все эти пытки происходили не так давно, всего-навсего несколько столетий назад. Пытали коров, лошадей, собак, обезьян, даже мышей и гусениц. Их считали дьяволами. Врагами народа. Животных терзали, кровь стекала в реки, коровы мычали, собаки лаяли и выли, лошади ржали. Их допрашивали, а в роли

переводчиков выступали специалисты по мычанию. Могу себе представить, как это происходило. «Признается ли враг народа в том-то и том-то?» Корова молчит. Ей в бок вонзают копье. Она мычит, и специалист переводит: «Она полностью признает свою вину во всех антинародных действиях».

Молчание – признание вины, и мычание – тоже. Костры, кровь, возбужденные палачи. Время? Семнадцатое столетие. Место? Россия, Москва. А может, это было вчера? Не знаю. Кто тут зверь, кто человек? Тоже не знаю. Все смешалось в этом мире.

Позже я еще не раз слышал о пытках животных. Но в ту незабываемую ночь я в ужасе смотрел на этого человека, моего гостя. Он был вне себя, его лицо пылало. Обычно это был спокойный, рассудительный человек, но тут передо мной был некто совершенно иной. Я ясно видел, что он – из той же самой породы мерзких подонков, что и сами палачи. Он махал руками, его голос дрожал и срывался, но не от негодования, а от волнения.

А потом он выпустил пар и внезапно затих. Я смотрел на него с отвращением, но без жалости. Нет, никакой жалости я не испытывал. Я думал: «Ты – пропащий человек. Ты жаждешь власти, мечтаешь о том, чтобы мучить других, и единственное, что не позволило тебе стать палачом, – твоя трусость».

И я сказал это ему в лицо. Это мое правило – говорить, причем, вс?. Он начал плакать и каяться, но с того момента он для меня перестал существовать как музыкант. Я понял, что ошибался в нем, потому что такая тяга к крови – извращение, а извращенное существо неспособно понимать искусство, и в частности музыку.

Иногда говорят и пишут, что начальники немецких лагерей смерти любили и понимали Баха и Моцарта. И тому подобное. Что они лили слезы от музыки Шуберта. Я в это не верю. Это – вранье, придуманная журналистами. Лично я ни разу не встречал ни одного палача, который бы действительно понимал искусство.

Но откуда постоянно возникают эти истории? Почему люди так стремятся делать из тиранов «покровителей» и «поклонников» искусства? Думаю, тут несколько причин. Прежде всего, тираны – как правило люди умные и хитрые, понимающие, что для их грязной работы будет намного лучше, если они будут казаться не невеждами и хамами, а культурными и образованными. Пусть хамами будут те пешки, что выполняет грязную работу. Пешки гордятся своим хамством, но генералиссимус должен всегда и во всем оставаться мудрецом.

У такого мудреца есть огромный аппарат, работающий на него, пишущий о нем и за него, в том числе и книги. Огромный

штат научных работников готовит для него материалы по любому вопросу, по любой теме.

Что? Вы желаете быть специалистом в архитектуре? Будете! Только прикажите, любимый вождь и учитель! Желае-

те – специалистом в изобразительном искусстве? Будете! Специалистом в оркестровке? Почему бы нет? Или в языкознании? Только скажите!

А что до того директора концлагеря, который якобы обожал Моцарта, так у него был зам по идеологии. А у того зама – свой собственный зам.

Вообще, только найдите жертву – того, кто бы действительно говорил, что Моцарт – хороший композитор, и палач тут как тут. Он задушит жертву и произнесет о Моцарте все ее слова, как если бы они были его собственными. Он ограбит жертву дважды: отнимет у нее жизнь и получит наследство. А все вокруг будут твердить: «Какой культурный, какой мудрый, какой изысканный!»

Ведь все пешки, подхалимы, «винтики» и прочие мелкие душонки тоже отчаянно хотят, чтобы их вождь и учитель был бесспорным и абсолютным титаном мысли и пера. Вот – вторая причина, по которой продолжают существовать эти грязные домыслы.

Вс? на удивление просто. Если вождь не пишет книг, а вместо этого режет людей, то кто он? Не надо искать ответа в энциклопедии или ждать следующего номера журнала с ответом на кроссворд. Ответ простой: душегуб, бандит. А это делает его подхалимов и приспешников душегубами и бандитами. Но кому же хочется так думать о себе? Все ведь хотят быть чистенькими – теперь, когда «взошла новая заря».

(Все тираны всегда объявляют, что долгожданная заря взошла, и всегда – под руководством очередного тирана. И среди самой темной ночи люди разыгрывают комедию наступающего дня. Некоторые входят в роль по системе Станиславского и действительно производят впечатление ни о чем не подозревавших.)

И, согласитесь, совершенно иная картина – если вождь любит Бетховена, не так ли? Это как-то меняет пейзаж. Я

встречал много музыкантов, всерьез уверявших, что Сталин любил Бетховена.

«Конечно, – говорили они, – он не понимал современной музыки. Но ведь таких много. Даже профессионалы не понимают, даже многие композиторы, и среди них – некоторые хорошие, но пишущие в более традиционном стиле, полагают, что музыка большинства их коллег-авангардистов – бред, сумбур и какофония. Как видите, по этой сложной проблеме есть разногласия и среди музыкантов. А у Иосифа Виссарионовича, сами знаете, много других проблем кроме музыки. Но он действительно любит классическое искусство. Например, балет. Он любит классическую музыку. Например, Бетховена. Он любит все величественное, как горы. Бетховен величественен, поэтому он и любит его».

У меня такие речи – вот где, спасибо! Это – блевота для ушей. Доказательства большой любви Сталина к классике нам пихают со всех сторон, спереди и сзади, сверху и снизу.

Например, я слышал следующую историю. Как-то, видимо, в конце какого-то съезда партии, было решено провести праздничный концерт – чтобы делегаты, которые столь тяжко потрудились, могли отдохнуть на славу. Программа был типичной для таких случаев. «Ансамбли танца и пляски», сводные хоры – чтобы громкость звука выбивала оконные стекла – и полная коллекция лебедей. Танец маленьких лебедей, больших лебедей, умирающих и выздоравливающих, танцы о лебедях и песни об орлах. Знаете, этакая птичья, орнитологическая программа.

Принесли программу Сталину для одобрения. Одобрение программ и списков было его хобби. Программа партии, списки осужденных… И еще ему нравилось одобрять меню со списком кавказских вин.

И тут рассказ воспаряет к небесным высям – мечта лакея! Якобы Сталин отклонил эту ерунду с кавказскими вина-

ми, оно ему не понравилось. Ему по вкусу оказалось что-то

другое, нечто более высокое: вместо кавказских вин он пожелал кавказских вершин. Сталин вычеркнул лебедей и орлов и вместо них вписал одно произведение: «Девятая симфония Бетховена». Обнимитесь, миллионы! Он написал это лично! Своей собственной рукой! (У лакея замирает дыхание!) Как он осчастливил нас, наш благодетель! Он осчастливил нас! Он осчастливил Бетховена!

Я ни на минуту не верю этому. Все это – одно вранье!

Прежде всего, никто ни разу не смог мне точно сказать, на каком съезде было такое, чтобы он завершился Бетховеном. Все называют разные номера.

Во-вторых, почему Бетховену воздали такие почести только на одном съезде? Почему на других плясали и пели? Причем пели не еще раз: «Обнимитесь, миллионы!» – а песни об орле-Сталине, ведь на эту вечно новую и пленительную тему всегда находилось более чем достаточно песен. Думаю, их должно быть тысяч двадцать, а может, и больше. Интересно было бы узнать, сколько денег за песни о нашем вожде выплатил наш вождь.

Наконец, даже если этот сомнительный факт о Девятой симфонии действительно имел место, это еще ничего не доказывает, и меньше всего – любовь Сталина к Бетховену. Мы что, будем рассматривать постановку «Валькирии» в Большом, осуществленную перед войной по прямому указанию Сталина, как доказательство его любви к Вагнеру? Скорее это была декларация его любви к Гитлеру.

Эта история с «Валькирией» настолько позорна, что о ней стоит поговорить. Договор Молотова-Риббентропа был в силе. Мы, как предполагалось, любили фашистов. Это была любовь поздняя и, следовательно, очень страстная, подобно тому, как вдова средних лет любит своего пышущего здоровьем молодого соседа.

Со всех важных постов снимали евреев, чтобы они не раздражали немецких глаз. Литвинова, например, сняли с поста наркома иностранных дел. Но это были, если можно так выразиться, отрицательные действия, а требовались и позитивные шаги. Ладно, сдали Гитлеру несколько сотен немецких антифашистов и немецких евреев, которые просили политического убежища в Советском Союзе. Но это было слишком скромно, по большому счету ничто, никакой рекламы или фанфар. Всего-навсего польза делу. А требовались фанфары и страстная кавказская любовь. Высокие чувства, «Красивого чаю, Красивых конфет», как сказал поэт80. Тут-то и вспомнили о Вагнере.

Забавные вещи происходят с Вагнером в России. Сперва

русские музыканты дрались из-за него друг с другом. Потом они перестали драться и стали у него учиться. Правда, это происходило внутри небольшой группы профессионалов. И вдруг Вагнер стал популярным. Это было перед первой мировой войной. Видите ли, царь приказал поставить «Кольцо Нибелунга» в Императорском Мариинском театре. Двор, офицеры, чиновники – все влюбились в Вагнера. А затем внезапно началась война! Вы спросите, какое отношение это имеет к войне? Имеет, на самом деле имеет. Дикари в таких ситуациях обычно секут своих идолов. В России решили высечь Вагнера: его выкинули из репертуара Императорского Мариинского театра.

После революции о Вагнере снова вспомнили, потому что нужен был оперный репертуар, созвучный с эпохой. Революционный оперный репертуар был ограничен. Нельзя было выпускать на сцену царей, бояр или «восторженных дамочек», как обычно называли в те дни Татьяну из «Евге-

80 Шостакович имеет в виду популярные строки иронического стихотворения Николая Макаровича Олейникова (1898-1942), погибшего в годы сталинского террора. Он был одним из любимых поэтов Шостакович. Собрание его сочинений в Советском Союзе не издано.

ния Онегина». Решили, что западная опера представляет меньше опасности для революции. Попытались выучить «Вильгельма Телля», «Фиореллу» и «Пророка». И вытащили на свет «Риенци» Вагнера.

Мейерхольд начал ставить «Риенци». Он говорил мне, что не довел постановку до конца по каким-то чисто внутритеатральным причинам. И всегда сожалел об этом. Думаю, что дело было в деньгах. Мейерхольд рассказывал мне о своей концепции, очень интересной и совершенно не касавшейся музыки.

В конце концов «Риенци» поставил другой режиссер. Мне не очень нравится эта опера, я считаю ее помпезной и растянутой. Концепция не может существовать сама по себе при посредственной музыке. Как бы ни был сюжет хорош как революционная пьеса, это не первостепенное достоинство оперы.

В различные периоды своей жизни я по-разному относился к Вагнеру. Он создал несколько гениальных страниц, много очень хорошей музыки и много посредственной музыки. Но Вагнер умел торговать своим товаром. Композитор-рекламщик – тип, который я встречал за границей, но это, конечно, не в традиции русской музыки. Возможно, именно в этом причина того, что русская музыка не пользуется на Западе той популярностью, какой она достойна. Глинка, наш первый профессиональный композитор, был и первым, кто мог бы ответить Мейерберу: «Я не продаю свою работу». И это было так. В отличие от Мейербера.

А затем был Мусоргский, отказавшийся пойти на встречу с Листом несмотря на все его приглашения. Лист собирался создать ему потрясающую рекламу, но Мусоргский предпочел оставаться в России и творить. Он был непрактичным человеком.

Есть еще один пример – Римский-Корсаков. Дягилев тащил его на один из первых концертов русской музыки в

Париже. Речь шла о «Садко». Дягилев требовал от Римско-го-Корсакова сокращений. Он уверял, что французы неспособны слушать оперу с восьми вечера до полуночи. Дягилев говорил, что французы даже «Пелеаса» не смогли дослушать до конца и стали толпами разбегаться после одиннадцати, создав о ней «убийственное мнение» (это слова Дягилева).

Корсаков ответил: «Мне совершенно безразличны вкусы французов». И добавил: «Если для немощной французской фрачной публики, которая в оперу только заглядывает, а слушает продажную прессу и клаку, слишком трудно слушать полного «Садко», нечего его ей показывать». Неплохо сказано!

После нескольких тонких маневров Дягилеву удалось разыскать Корсакова и вытянуть его в Париж. Корсаков послал Дягилеву открытку с согласием, в которой говорилось: «Идти так идти, – как сказал попугай кошке, когда она стащила его с лестницы за хвост».

Из ведущих русских композиторов только двое умели продавать себя: Стравинский и Прокофьев. Но неслучайно оба они – композиторы нового времени и, в некотором смысле, дети западной культуры, пусть и приемные. Их любовь и вкус к публичности, мне кажется, не позволяют считать ни Стравинского, ни Прокофьева совершенно русскими композиторами. Есть какая-то ущербность в их личностях, недостаток каких-то очень важных моральных принципов.

Оба приняли слишком близко к сердцу кое-какие уроки, полученные на Западе, уроки, которые, возможно, вообще не следовало усваивать. Но, выиграв в популярности, они потеряли нечто не менее ценное.

Мне трудно говорить об этом: надо быть очень осторожным, чтобы не оскорбить человека незаслуженно. Например, Стравинский. Он, пожалуй, самый яркий композитор двадцатого века. Но он всегда говорил только от своего имени, то-

гда как Мусоргский говорил и от своего имени, и от имени своей страны. Но с другой стороны, у Мусоргского не было такого хорошего рекламного механизма. Совершенно не было.

Теперь, надеюсь, понятно, почему у меня двойственное отношение к Вагнеру. Русские композиторы научились у него новому способу оркестровки, но не саморекламе в широком масштабе, интригам и склокам. Испытание меча в первом действии «Зигфрида» – гениальный момент. Но зачем мобилизовывать армию своих сторонников против Брамса? Причем травля коллеги – следствие не мимолетного припадка ярости, а естественного свойства души. А гадкая душонка неизбежно отразится в музыке. Вагнер – убедительный пример этого, но далеко не единственный.

Во время всего довоенного периода оперы Вагнера исполнялись в России, но все же слабо, скучно и бледно. А попутно открывались разные интересные вещи. В его работах обнаруживались следы идеализма, мистицизма, реакционного романтизма, мелкобуржуазные пережитки, о нем писали всевозможные гадости. А затем ситуация внезапно изменилась еще раз. Слово «внезапно» появляется здесь как гонец в плохой пьесе – когда требуется нагнетание сюжета, прибывает гонец и объявляет: «Ваш возлюбленный мертв!» – или: «Враг вступил город!» Внезапно. Это плохая литература, используемая плохими драматургами. И я – плохой рассказчик. Естественно, ничто не происходит «внезапно». Просто Сталин хотел заключить Гитлера в еще более тесные объятия под гром музыки. Все должно было быть по-семейному, как в прошлом. Вильгельм и Романов были родственниками кровными. А Сталин и Гитлер – родственниками духовными.

И самым подходящим композитором для аккомпанемента русско-немецкой дружбе оказался Вагнер. Вызвали Эйзенштейна и велели ему быстренько поставить в Большом

«Валькирию». Почему Эйзенштейна, кинорежиссера? Нужно было прославленное имя. Постановке Вагнера следовало быть драматичной, столь же громкой, как музыка. И что еще важно: режиссер не должен был быть евреем. А отец Эйзенштейна был даже немцем, правда, крещеным евреем.

До Эйзенштейна не сразу дошел смысл этого предложения. Он предложил ставить спектакль Александру Тышле-ру81, художнику-еврею.

Тышлер оказался мудрее. Он сказал: «Вы что, сошли с ума? Вы не понимаете, что это за спектакль? Вам не позволят поставить мое имя на афише. Постановка должна будет быть Judenfrei – свободной от евреев».

Эйзенштейн рассмеялся. Он все еще не хотел понимать того, что было понятно всем. Может быть, он притворялся, но, так или иначе, он сказал: «Я гарантирую вам участие в этой постановке». Но перезвонил несколькими днями позже, и на сей раз не смеялся. Он извинялся. «Вы были правы», – сказал Эйзенштейн Тышлеру и повесил трубку.

Почему Эйзенштейн не отказался работать над этим проектом, когда увидел, как все обстоит на самом деле? Мы часто говорим о ком-то, что он работает не за страх, а за совесть. Ладно, пускай у него вообще не было никакой совести, но страх-то у него был, и очень большой. Оказывается, Эйзенштейн рисковал своей головой. Говорят, что он мучился и очень страдал, но утешался мыслью, что было бы интересно поработать в Большом и что «Валькирия» – гениальная опера.

Недавно я говорил с одним своим приятелем, музыковедом, и мы вспомнили о той позорной постановке Вагнера. Музыковед защищал Эйзенштейна, говоря, что тот давно хо-

81 Александр Григорьевич Тышлер (р. 1908), художник, который поставил ряд известных спектаклей советского театра, в том числе «Короля Лира» в Московском камерном еврейском театре (1935). Один из любимых художников поэта Осипа Мандельштама.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

тел поработать над оперой, что он «много размышлял о синтетическом искусстве» и сумел перенести некоторые из своих

идей – хотя, конечно не все – на сцену Большого.

Но я напомнил музыковеду, что у Эйзенштейна была возможность использовать свои потрясающие идеи в другой оперной постановке, причем, в той же самой Москве. Опера принадлежала его близкому другу – Прокофьеву. Я имею в виду «Семена Котко». Эта опера рассказывает об оккупации Украины немцами в 1918 году. Немцы изображены как безжалостные душегубы. Когда Прокофьев писал оперу, это соответствовало политическим установкам.

Это произведение Прокофьева действительно отличается сильной идеологической выдержанностью. В нем есть и большевики, и злобные кулаки, и клятва красных партизанов над могилой комиссара, и даже народное восстание.

«Семена Котко» ставил в оперном театре Станиславского Мейерхольд. Это была его последняя театральная работа. Но на деле он так и не закончил ее, его арестовали на середине работы, и он уже был не Мейерхольд, а «Семенович». Это была его предполагаемая подпольная кличка как саботажника. Очень смешно. Вероятно, следователь изобрел это имя, прочитав в газетах что-то о «Семене Котко».

Режиссера арестовали, но работа продолжалась как ни в чем не бывало. Это был один из жутких признаков времени: человек исчезал, но все делали вид, что ничего не произошло. А работа принадлежала именно этому человеку, она имела какой-то смысл только при нем, под его руководством. Но его больше не было, он испарился, и никто не говорил о нем ни слова.

Имя Мейерхольда мгновенно исчезло из разговоров. Вот и вс?.

Сначала все дрожали. Каждый думал: «Следующий – я». Потом начинали молиться – не знаю к кому они обращались, но каждый молил, чтобы следующим был не он, а

кто-то другой. А поскольку приказа прекратить работу не поступало, все продолжали трудиться. Они столь высоко ценили свою работу, что верили, что она может спасти их жизнь.

Прокофьев обратился к своему другу Эйзенштейну. Слово «друг» используется здесь весьма условно, особенно поскольку речь идет о таких людях как Эйзенштейн и Прокофьев. Я сомневаюсь, чтобы кому-то из них были нужны друзья. Они оба были замкнутыми и равнодушными людьми, но Прокофьев и Эйзенштейн, по крайней мере, уважали друг друга. Эйзенштейн был, к тому же, учеником Мейерхольда, вот Прокофьев и хотел, чтобы именно этот режиссер довел до конца постановку «Семена Котко».

Но Эйзенштейн отказался. К тому времени политический

климат изменился, и в новую замечательную пору нападки на немцев, хотя бы и оперные, оказались под запретом. Будущее оперы выглядело сомнительным. К чему встревать в политически сомнительное предприятие? Так что Эйзенштейн сказал: «У меня нет времени». Для «Валькирии», как мы знаем, он время нашел.

Последующая история обеих постановок интересна, очень, очень интересна. Премьера «Валькирии» прошла со всем полагающимся великолепием, на ней присутствовало в полном составе руководство партии и правительства и фашистский посол. Были восторженные отзывы. Одним словом, очередная победа на фронте искусств. А «Семена Котко» выпустили со скрипом. Естественно, немцев из постановки исключили, заменив на каких-то неназванных оккупантов. И, тем не менее, власть имущие серчали. Сталин паниковал при одной только мысли о недовольстве немцев. Чиновники Наркомата иностранных дел торчали на каждой репетиции, хмурились и уезжали, не говоря ни слова. Это было очень плохим знаком.

172
173

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Наконец, появился сам Вышинский82. Это был правая рука Сталина, подонок и душегуб. Очевидно, вождь и учитель послал его оценить степень преступности идей, которые проповедуются со сцены оперного театра, названного именем человека, которого Сталин уважал. Я имею в виду Станиславского. Под мудрым руководством Вышинского, Генерального прокурора СССР, опера была доведена до надлежащего состояния. Он ограничился тем, что опера стала сносной с точки зрения сюжета: все, что требовалось, это – свести на нет роль немцев или оккупантов, или кого бы то ни было. Пусть врагом будет Белая гвардия. «Где враг?» – как поется в другой опере, «Жизнь за царя», в наши дни переименованной в «Ивана Сусанина». Пока есть враг, все прекрасно. Годится любой враг. Пока есть кто-то, с кем можно бороться, нет нужды вдаваться в то, кто это именно.

И так эту полумертвую постановку выпустили в свет, и она никому не понравилась. Всем понравился Вагнер, потому что Вагнера весьма очевидно любил Сталин. А потом вдруг – снова война! И национал-социалиста Вагнера снова выбросили из репертуара. Он снова попал в плохую компанию. И все наши

профессора, доценты, ведущие и ведомые музыкальные критики начали поучать Вагнера в том духе, как учат малолетних преступников в школах при исправительных колониях. Они говорили, что Вагнер завел себе неправильных друзей, ходил в неправильные места и делал неправильные вещи. А что касается их любви к нему – так ее никогда и не было!

Такая вот грустная история в двух действиях с прологом и эпилогом. История, которая, как мы видим, повторяется. Можно наблюдать, как один и тот же фарс повторяется два,

три, а иногда и четыре раза на протяжении твоей жизни, особенно если тебе повезет и удастся, преодолев ряд опасных барьеров, прожить в наши смутные времена больше шести десятков лет. Каждый такой барьер отбирает последнюю каплю сил, и ты уверен, что это твой последний прыжок. Но, оказывается, есть еще силы жить, и можно перевести дыхание и расслабиться. А тебе показывают вс? тот же старый фарс. Тебя он уже не смешит. Но окружающие смеются, ведь молодые видят эту грубую пьесу впервые. И бессмысленно пытаться искать слова, чтобы объяснять им: они все равно не поймут. Ты ищешь зрителей среди сверстников, они-то знают, они-то поймут, с ними-то можно поговорить. Но никого нет, все вымерли! А выжившие – безнадежно глупы, и, вероятно, по этой-то причине и сумели выжить. Или притворяются глупыми, что тоже порой выручает.

Я ни за что не поверю, что кругом – одни идиоты. Они, должно быть, надели маски – такая тактика выживания позволяет по крайней мере сохранять благопристойность. Теперь все говорят: «Мы не знали, мы не понимали. Мы верили Сталину. Нас обманули, ах, как нас жестоко обманули!»

Такие люди меня просто бесят. Кто это не понимал, кого это обманули? Безграмотную старуху-доярку? Глухонемого чистильщика обуви с Лиговского проспекта? Нет, кажется, вс? это – образованные люди: писатели, композиторы, актеры. Люди, которые аплодировали Пятой симфонии.

Я ни за что не поверю, что тот, кто ничего не понимал, мог прочувствовать Пятую симфонию. Конечно, они понимали! Понимали, что творится вокруг, и они поняли, о чем говорится в Пятой83.

82 Андрей Януарьевич Вышинский (1883-1954), один из главных организаторов политических процессов 1930-х годов. В своих мемуарах Уинстон Черчилль назвал работу Вышинского в качестве государственного обвинителя на этих процессах «блестящей».

83 Пятая симфония был сочинена и исполнена в 1937 г., в разгар массового террора. Премьера, на которой значительная часть публики плакала, состоялась в Ленинграде, городе, пережившем особенно жестокие репрессии.

174
175

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

И от этого мне еще тяжелее сочинять. Должно быть, странно звучит: трудно сочинять, потому что публика понимает твою музыку. Вероятно, в большинстве случаев бывает иначе: когда тебя понимают, писать легче. Но у нас все шиворот-навыворот, потому что чем больше аудитория, тем больше в ней доносчиков. И чем больше тех, кто понимает о чем идет речь, тем больше вероятность доноса.

Возникла очень сложная ситуация, которая со временем становилась все сложнее. Говорить об этом печально и противно, но надо, если хочешь быть правдивым. А правда – в том, что помогла война. Война принесла много горя и сделала жизнь очень, очень трудной. Было много горя, много слез. Но до войны было еще хуже, потому что тогда каждый был одинок в своем горе.

Уже перед войной в Ленинграде, вероятно, не было ни единой семьи, которая бы не потеряла кого-то: отца, брата или если не родственника, то близкого друга. У всех было кого оплакивать, но надо было плакать тихо, под одеялом, так, чтобы никто не увидел. Каждый боялся каждого, и горе давило и душило нас.

Оно душило и меня. И я должен был написать об этом, я чувствовал, что это – моя обязанность, мой долг. Я должен был написать реквием по всем тем, кто погиб, кто пострадал. Я должен был описать страшную машину уничтожения и выступить против нее. Но как это можно было сделать? Я был тогда под постоянным подозрением, критики высчитывали, какой процент моих симфоний – в мажорной тональности, а какой – в миноре. Это угнетало меня, лишало желания сочинять.

Но тут началась война, и горе стало всеобщим. Мы могли говорить о нем, мы могли открыто плакать, плакать о наших потерях. Люди перестали скрывать слезы. В конце концов они привыкли к этому. Было время привыкнуть – целых четыре года.

И вот почему стало так тяжело после войны,

когда внезапно все это кончилось. Вот когда я спрятал многие важные работы в ящике стола, где они и лежат уже очень долго.

Иметь возможность горевать – тоже право, но оно дается не всем и не всегда. Я лично почувствовал это очень сильно. Я был не единственным, кому война дала возможность высказаться. Все это чувствовали. Духовная жизнь, почти полностью уничтоженная перед войной, стал интенсивной и бурной, все обострилось, приобрело значение. Многие, вероятно, считают, что я возродился в Пятой симфонии. Нет, я возродился после Седьмой. Можно было наконец говорить с народом. Это все еще было трудно, но можно было дышать. Именно поэтому я считаю военные годы самыми плодотворными для искусства. Такая ситуация была не везде, в других странах война, наверно, помешала искусству. Но в России – по трагическим причинам – был расцвет искусства.

' Седьмая симфония стала моей самой популярной работой84. Однако меня огорчает, что люди не всегда понимают, о чем она, хотя из музыки все должно быть ясно. Ахматова написала свой «Реквием», а я свой – Седьмую и Восьмую симфонии. Я не хочу останавливаться на шумихе вокруг этих работ. Об этом и так написано очень много, и со стороны ка-

84 «Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебания бой с черными силами». Эта реакция на премьеру симфонии писателя Алексея Толстого – типична. Симфония, написанная и исполненная во время Второй мировой войны, оказалась в центре мирового общественного мнения по многим причинам. В Советском Союзе ее подняли до уровня символа, и фрагменты из нее можно услышать во многих фильмах и пьесах, посвященных войне. Американскую радиопремьеру симфонии под руководством Тосканини 19 июля 1942 года слушали миллионы американцев. Вероятно, впервые в история музыки симфония играла такую политическую роль. Шостакович в этом не виноват, но еще и по сей день политический резонанс Седьмой примешивается к объективной оценке ее музыкальных достоинств.

жется, что это – самая славная часть моей жизни. Но эта шумиха, в конечном счете, имела для меня роковые последствия. Этого следовало ожидать. И я почти с самого начала предполагал, что так оно и будет.

Поначалу казалось, что широкая известность будет мне на пользу, но потом я вспомнил Мейерхольда и Тухачевского. Они были несравненно более известны, чем я, и это им ни на грош не помогло. Напротив.

Сначала, все шло нормально, но потом я ощутил, что статей – слишком много, шума – слишком много. Меня превращали в какой-то символ. «Симфонию Шостаковича» пихали куда надо и куда не надо, и это было более чем неприятно, это пугало. Мне становилось все страшнее и страшнее, особенно когда начался шум и на Западе. Я уверен, что шумиху начали с определенной целью. Было в ней что-то неестественное, какой-то оттенок истерии.

Вы думаете, сообщение о том, что твоя музыка пользуется успехом, может доставить только удовольствие? Но у меня не было полного удовлетворения. Я был счастлив, что мою музыку играют на Западе, но предпочел бы, чтобы говорили больше о музыке и меньше – о том, что не имеет к ней отношения.

Я тогда не понимал всего до конца, но мне было как-то не по себе. Позже я убедился, насколько был прав. Союзники упивались моей музыкой, как бы пытаясь сказать: «Смотрите, как нам нравятся симфонии Шостаковича, так какого еще второго фронта или чего-то еще вам от нас надо?»

Сталин сердился. В Москву прибыл Венделл Уилки, тогдашний кандидат в президенты. Он считался важной шишкой, от которой многое зависело. Его спросили о втором фронте, а он ответил: «Шостакович – великий композитор». Господин Уилки, естественно, считал себя чрезвычайно ловким политиком: смотрите, мол, как ловко я выкрутился. Но он

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

не подумал, какие будут из этого последствия для меня, живого человека.

Думаю, именно это послужило началом. Нечего было так носиться с моими симфониями, но союзники носились, и носились преднамеренно. Они готовили диверсию, по крайней мере, так это понималось здесь, в России. Продолжала нарастать шумиха, которая, должно быть, раздражала Сталина. Ему была невыносима ситуация, когда о ком-то говорят больше, чем о нем. «У нас этого не любят», – как сказала однажды Ахматова. Все должны были постоянно хвалить только Сталина, только он мог сиять во всех сферах жизни, творчества и науки. Сталин был на вершине власти, никто не смел противоречить ему, но все равно ему этого было недостаточно.

То, что я говорю, является результатом трезвого анализа, а не

вспышкой эмоций. Зависть Сталина к чьей-либо известности может показаться безумием, но она действительно имела место. Эта зависть имела катастрофические последствия для жизни и работы многих людей. Иногда какого-то пустяка было достаточно, чтобы рассердить Сталина, одного случайно оброненного слова. Человек слишком много говорил или был, по мнению Сталина, слишком образован, или даже слишком хорошо выполнил приказ Сталина. Этого было достаточно. Он погибал.

Сталин был пауком, и все, кто попадал в его сеть, должны были погибнуть. Некоторые даже не стоят жалости; они стремились приблизиться и быть обласканными. Они сами были по уши в невинной крови, они подлизывались, и, тем не менее, погибли.

Человек, делавший доклад Сталину, мог прочитать в его глазах: «Слишком ловкий», – и знал, что он обречен. Иногда все, на что верному слуге хватало времени, это – сказать дома, что Хозяин сердится. Они звали его «Хозяин».

178
179

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Сталин ненавидел союзников и боялся их. Но с американцами он не мог ничего поделать. Зато почти сразу после войны безжалостно расправился с теми гражданами, которые имели отношения с союзниками. Сталин перенес весь свой страх и ненависть на них. Это было трагедией для тысяч и тысяч. Человек получал письмо из Америки, и его расстреливали. А наивные бывшие союзники продолжали слать письма, и в каждом письме был смертный приговор. Каждый подарок, каждый сувенир – чей-то конец. Гибель.

А самые лояльные волкодавы разделяли ненависть Сталина к союзникам. Они чуяли запах крови. Им еще не позволяли напасть и вцепиться в горло. Волкодавы только рычали, но все уже было ясно. Хренников был одним из волкодавов, у него были первосортные нос и мозги. Он точно знал, чего хотел Хозяин.

Один московский музыковед рассказал мне следующую историю. Он читал лекцию о советских композиторах и мимоходом похвалил мою Восьмую симфонию. После лекции к нему подскочил Хренников, лопаясь от гнева. Он почти кричал: «Знаете, кого вы хвалили? Знаете? Вот только избавимся от

союзников, и к ногтю – вашего Шостаковича!»

Война все еще продолжалась, и союзники были все еще товарищами по оружию, как их назвали официально. Но волкодавы уже знали, что это ничего не значит, и готовились к репрессиям.

Хренников принимал свои меры. Он ненавидел меня. Смешно говорить об этом, но одно время моя карточка стояла на его столе – пока я не услышал оперу Хренникова «В бурю». Опера – плохая. Я считал Хренникова талантливым человеком, а это была слабая имитация кошмарной оперы Дзержинского «Тихий Дон». Хренников явно спекулировал. В этой опере все соответствовало политической ситуации. Либретто было основано на романе, который Сталин очень любил, а музыка – на опере, которую Сталин одобрил.

Это была бледная музыка, неинтересная, с примитивными гармониями и слабой оркестровкой. Хренников явно хотел понравиться вождю и учителю. Я написал ему об этом письмо. Я написал, что он вступает на скользкий путь. Я хотел предупредить его. Я подробно прошелся по его опере, и письмо получилось длинным. Прежде чем отправить его, я показал его кое-кому из друзей, решив, что лучше посоветоваться. Возможно, не стоило посылать такого письма, возможно, я лез не в свое дело. Но все одобрили письмо, все сказали, что это необходимое, нужное письмо, из которого и они вынесли для себя что-то ценное, так подумайте, мол, какую пользу оно принесет Хренникову.

Но Хренников понял все по-своему. Прочитав мое письмо, он в порыве ярости разорвал его. Заодно он растоптал и мою карточку. Хренников ужасно разозлился. Я-то думал, что действую в духе русской школы: русские композиторы всегда советовались друг с другом и критиковали друг друга, и никто не обижался. Но Хренников придерживался иных взглядов. Он решил, что я встаю на его пути к наградам и премиям и из шкуры вон лезу, чтобы сманить его с праведной дорожки в дебри формализма. Но если дело не в музыке, не в музыкальных идеях, то о чем говорить? Он смотрел на это с такой точки зрения: Сталин за формализм не похвалит, а катясь по праведной дороге примитивизма, можно заслужить одобрение вождя и учителя и все сопутствующие блага.

Успех Седьмой и Восьмой симфоний был для Хренникова и его компании как нож в сердце. Им казалось, что я затмеваю их, присваиваю всю славу и ничего не оставляю им. Это обернулось гадкой историей. Вождь и учитель хотел преподать мне урок, а мои товарищи-композиторы хотели меня уничтожить. И от

каждого сообщения об успехе Седьмого или Восьмой мне становилось все хуже. Очередной успех означал очередной гвоздь в мой гроб.

180
181

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Репрессии готовились загодя, подготовка к ним началась с Седьмой симфонии. Говорили, что только ее первая часть впечатляла, а это была та часть, как звучала критика, где изображался враг. Другие части, как предполагалось, показывают энергию и силу Советской Армии, но Шостаковичу, мол, не хватило красок для этой цели. Они требовали от меня чего-то вроде увертюры Чайковского «1812 год», и впоследствии сравнение моей музыки с этой увертюрой стало расхожим аргументом, естественно, не в мою пользу.

После исполнения Восьмой ее открыто объявили контрреволюционной и антисоветской85. Говорили: «Почему Шостакович написал оптимистическую симфонию в начале войны и трагическую – теперь? В начале войны мы отступали, а теперь наступаем, громя фашистов. А Шостакович изображает трагедию, значит, что он – на их стороне».

Недовольство нагнеталось и росло: от меня требовали фанфар, оды, хотели, чтобы я написал величественную Девятую симфонию. Но ее история оказалась еще более печальной. Я имею в виду, что понимаю, что удар был неизбежен, но если бы не Девятая, он бы, возможно, грянул позже или не так сильно.

Не думаю, чтобы Сталин хоть раз усомнился в собственной гениальности или величии. Но после победы над Гитлером он вообще потерял контроль над собой. Он стал похож на лягушку, раздувшуюся до размера вола, с той только разницей, что все окружающие и так знали, что Сталин – вол и воздавали ему воловьи почести.

85 Восьмая Симфония (1943) вызвала раздражение у чиновников от культуры, но мировая известность Шостаковича и особенно политический резонанс Седьмой предотвратили открытое нападение. Позже, в 1948 году, почти все работы Шостакович были официально раскритикованы, начиная с Первой симфонии. Неслыханный случай: критике подвергались даже

работы, отмеченные Сталинской премией.

Все восхваляли Сталина, и теперь от меня тоже ожидали участия в этом позорище. Это могло бы иметь вполне достойное оправдание. Мы победоносно закончили войну; неважно, какой ценой, главное – мы победили, империя расширилась. И от Шостаковича требовалось всего-навсего воспеть вождя с помощью духовых, хора и солистов в четырех частях. Тем паче, что Сталин считал подходящим и номер симфонии – Девятая!

Сталин всегда внимательно прислушивался к экспертам и специалистам. Эксперты сказали ему, что я знаю свое дело, и он ожидал, что эта симфонию в его честь будет высококачественным музыкальным произведением. Он мог бы говорить: «Вот она, наша национальная Девятая».

Признаюсь, что я дал вождю и учителю основания для подобных фантазий. Я объявил, что написал апофеоз. Я хотел отболтаться, но это обернулось против меня. После исполнения моей Девятой симфонии Сталин пришел в ярость. Он был глубоко оскорблен, потому что не было ни хора, ни солистов. И – никакого апофеоза. Не было даже жалкого посвящения. Была только музыка, не очень-то понятная Сталину и двусмысленная по содержанию.

Кто-то скажет, что в это трудно поверить, что мемуарист подтасовывает факты и что в те трудные послевоенные дни вождю и учителю, конечно же, было не до симфоний и посвящений. Но абсурд состоит именно в том, что Сталин следил за посвящениями куда более внимательно, чем за государственными делами. Потому что это случилось не только со мной. Такую же историю рассказал мне Александр Довженко. Во время войны он снял документальный фильм и, в некотором смысле, проигнорировал Сталина. Сталин был вне себя. Он вызвал Довженко, и Берия кричал на него при Сталине: «Ты что, не мог потратить десять метров фильма для нашего вождя? Ладно, теперь ты сдохнешь, как собака!» Каким-то чудом Довженко спасся.

182
183

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Я не мог написать апофеоз Сталина, просто не мог. Я знал, в какой список попадаю, написав Девятую. Но на самом деле я

изобразил Сталина в музыке своей следующей симфонии, Десятой. Я написал ее сразу после смерти Сталина, и никто еще не понял, о чем эта симфония. Она – о Сталине и сталинском времени. Вторая часть, скерцо, – музыкальный портрет Сталин, его хамская речь. Конечно, там есть и много другого, но это – главное.

Должен сказать, изображать благодетелей человечества в музыке, оценивать их через музыку – нелегкая работа. Вот Бетховену, с точки зрения музыки, это удалось. Хотя с точки зрения истории он ошибся.

Я понимаю, что в этом смысле моя Двенадцатая симфония не полностью достигла цели. Я начал ее, ставя себе одну творческую цель, а закончил совершенно другой конструкцией86. Я не смог реализовать свою идею, материал сопротивлялся. Вот видите, как трудно изображать вождей и учителей в музыке. Но Сталину я действительно отдал должное, полной мерой, так сказать. Меня нельзя упрекнуть в том, что я прошел мимо этого отвратительного явления нашей действительности.

Однако, когда я сочинял Девятую, до смерти вождя было не рукой подать, и упрямство дорого мне стоило. Почему Сталин не уничтожил меня сразу? Прямо тогда, в 1945-м? Ответ простой: сперва ему надо было разделаться с союзниками. А тут представилась подходящая возможность. Наши волкодавы подросли и оскалили клыки. Ведь они теряли свой кусок мяса. Никому за границей не были нужны ни сочинения Хренникова, ни сочинения Коваля87 или Михаила

86По замыслу Шостаковича Двенадцатая симфония (1961) должнабыла содержать в себе музыкальный портрет Ленина.

87Мариан Викторович Коваль (Ковалев; 1907-1971), композитор,один из группы музыкальных «волкодавов», которые расчистили путьдля «антиформалистической» кампании 1948 года. Автор на редкость

Чулаки. Заказы приходили на работы других композиторов. Ужасная несправедливость! Они-то думали, что формализм уничтожен, а он снова поднимал свою мерзкую голову.

Группа недовольных забрасывала Сталина заявлениями, подписанными каждым лично и всеми вместе. Как заметили однажды Ильф и Петров, «композиторы доносят друг на друга на нотной бумаге». Они переоценивали композиторов: их доносы писались на обычной бумаге.

Одним из недовольных был Мурадели88 – факт, о котором теперь забывают. После исторического постановления «Об опере "Великая Дружба"» Мурадели, казалось бы, попал в число жертв, но фактически Мурадели никогда не был жертвой, ему просто не

удалось погреть руки на «Великой Дружбе».

Мурадели желал чего-то большего, чем личная слава, он надеялся до основания искоренить формализм из музыки. Его впоследствии забытую оперу приняли к постановке в 1947 году почти двадцать оперных театров, в том числе – самый главный, Большой, в рамках подготовки к важному событию – тридцатой годовщине Октябрьской революции. Ее собирались впервые исполнить в Большом 7 ноября, в присутствии Сталина.

Мурадели носился повсюду и бушевал: «Он сам пригласит меня в свою ложу! Я скажу ему все! Я скажу ему, что формалисты сбивают меня с пути. Что-то необходимо пред-

враждебной статьи о Шостаковиче, напечатанной в журнале «Советская музыка» в 1948 г. Это – политическое обвинение, пугающее даже сегодня.

88 Вано Ильич Мурадели (1908-1970), композитор, которому гарантировано место в истории русской музыки, потому что он попал в одну группу с Шостаковичем и Прокофьевым как «формалист». Впрочем, Мурадели действительно принадлежит некий музыкальный «рекорд»: поющий Ленин впервые появился в его опере «Октябрь» (1964). (Говорящий Ленин появился в советской опере в 1939 г., в хренниковской «В бурю».)

принять!» Все, казалось, предвещало Мурадели успех. Сюжет был идеологически выдержанным, из жизни грузин и осетин. Один из персонажей оперы, комиссар-грузин Орджоникидзе, наводил порядок на Кавказе. У композитора тоже было кавказское происхождение. Чего вам еще надо?

Но Мурадели страшно просчитался. Сталину опера не понравилась.

Прежде всего, ему не понравился сюжет, в нем он нашел главную политическую ошибку. По сюжету Орджоникидзе убеждает грузин и осетин не бороться с русскими. Сталин, как известно, сам был осетином (а не грузином, как обычно думают). Он оскорбился от имени осетин. У Сталина на этот вопрос был собственный взгляд. Он презирал чеченцев и ингушей, которые именно тогда были высланы с Кавказа. В сталинские дни это было нормально. Два народа погрузили в вагоны и вышвырнули

ко всем чертям. Так что Мурадели должен был возложить ответственность за все злодеяния на чеченцев и ингушей, а он не проявил должной изощренности ума.

И потом – Орджоникидзе. Тут Мурадели еще раз показал свою наивность. Он-то считал, что вывести в опере Орджоникидзе – отличная идея, но не подумал, что напоминать о нем Сталину – все равно что наступать на старую мозоль. В то время всей стране говорили, что Орджоникидзе умер от сердечного приступа. На самом же деле Орджоникидзе застрелился. И довел его до этого Сталин.

Но главная проблема была с лезгинкой89. Опера была из на кавказской жизни, так что Мурадели напичкал ее местными песнями и танцами. Сталин ожидал услышать свои родные песни, а вместо этого услышал лезгинку самого Мурадели, которую тот сочинил в приступе беспамятства. Вот

В сталинские годы миллионам советских людей были знакомы звуки лезгинки, грузинского народного танца, так же как мелодия «Сулико», любимой грузинской народной песни Сталина.

эта-то оригинальная лезгинка больше всего возмутила Сталина.

Сгустились тучи, назревала буря. Нужен был только повод, молния искала дуб, в который можно было ударить, или, по крайней мере, дубовую голову. Мурадели и сыграл роль дубовой головы.

Но в конце концов, Мурадели не сгорел в огне исторического постановления «Об опере "Великая Дружба"»90. Он был умным человеком и умудрился извлечь пользу даже из исторического постановления.

Как известно, постановление вызвало горячий интерес трудовых масс. Собрания и митинги проходили повсеместно: на фабриках, в колхозах, на промышленных предприятиях и в пунктах общепита. Трудящиеся обсуждали документ с энтузиазмом, поскольку, как выяснилось, документ отразил духовные потребности миллионов людей. Эти миллионы объединились в отпоре Шостаковичу и другим формалистам. Так Мурадели внес свою лепту в удовлетворение духовных запросов трудящихся… не бесплатно, разумеется.

Мурадели начал выступать в заявлениями в различных организациях. Он выходил к народу и каялся: «Я был такой-сякой, формалист и космополит. Я написал неправильную лезгинку. Но партия вовремя указала мне верную дорогу. И теперь я, бывший формалист и космополит Мурадели, вступил на праведный путь прогрессивного реалистического

90 Год 1948 – исторический, год водораздела в истории советской имировой музыкальной культуры. Из коллективного труда, изданногоСоюзом композиторов в 1948 году: **Постановление Центрального ко митета ВсесоюзнойКоммунистическойпартии (большевиков)10 февраля 1948 года«Обопере "ВеликаяДружба" В. Мурадели», резкоосудивантинароднуюформалистическуютенденциювсо ветскоймузыке, разорвалодекадентскиепуты, которыедолгиего дысковывалитворческийпотенциалмногихсоветскихкомпозиторов, иопределилоединственноправильныйпутьразвитиямузыкальногоискусствавСССРнамноголетвперед.**

186
187

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

творчества. И в будущем я намерен написать лезгинку, достойную нашей великой эпохи».

Все это Мурадели говорил возбужденно, с кавказским темпераментом. Единственное, чего он не делал, – это не плясал лезгинку. А потом садился к роялю и играл выдержки из своего будущего сочинения, достойного нашей великой эпохи, которое еще предстояло написать. Выдержки были мелодичны и гармоничны, в точности как упражнения по гармонии из консерваторского учебника.

Все были довольны. Трудящиеся видели живого формалиста, им было о чем рассказывать своим друзьям и соседям. А Мурадели прилично зарабатывал и выполнял план Союза композиторов по самокритике.

Почему я трачу столько времени на Мурадели? В музыкальном смысле он был довольно ничтожной фигурой, а как человек – чрезвычайно зловредный. Всплеск темперамента мог подвигнуть Мурадели на доброе дело, но только случайно. Например, как-то его посетила дикая идея примирить меня с Прокофьевым. Он решил, это если мы с Прокофьевым сядем за стол, выпьем грузинского вина и закусим шашлыком, то станем большими друзьями. Мы так и поступили: еще бы, кто же откажется от хорошего грузинского вина и шашлыка! Естественно, из этой идеи ничего не вышло.

Однако в истории с формализмом Мурадели сыграл важную,

хотя и весьма прискорбную, роль. Ситуация была такая. Был Шостакович, которого надо было поставить на место, и был Мурадели, опера которого «Великая дружба» вызвала недовольство Сталина. Но как таковой проблемы формализма в музыке еще не было, жуткая картина формалистического заговора еще не сформировалась. Побили бы Шостаковича, побили бы Мурадели и на этом все могло закончиться. Сталин мог бы даже не обратить внимания на со-

ветскую музыку91. Толчок к началу широкомасштабного разрушения советской музыки дал Мурадели, и он один.

После злосчастного представления «Великой дружбы» в Большом театре был созван митинг. На этой встрече Мурадели стал каяться и придумал следующую теорию. Он, мол, любит мелодию, понимает мелодию и был бы более чем счастлив писать одни только мелодии, в том числе мелодичные и гармоничные лезгинки, но ему не дают писать мелодичные лезгинки, очевидно, потому, что всюду – заговорщики-формалисты: в консерваториях, в издательствах, в прессе. Всюду! Они-то и подтолкнули несчастного Мурадели к созданию формалистической лезгинки вместо мелодичной и гармоничной. Лезгинка Мурадели – это прямое следствие заговора врагов народа, формалистов и низкопоклонцев перед Западом.

Эта версия Мурадели заинтересовала Сталина, который всегда проявлял интерес к заговорам. Нездоровый интерес, который всегда имел неприятные последствия. Неприятности быстро последовали и в этом случае. Один провокатор – Мурадели – нашелся. Но этого было недостаточно. Собрали композиторов, которые начали указывать друг на друга. Это было такое жалкое зрелище, что мне не хочется вспоминать о нем. Конечно, почти ничего удивительного для меня там не было, но просто слишком противно думать об этом. Задачу составить список «главных преступников» Сталин поставил перед Ждановым. Тот приступил к делу как опытный иезуит – натравил композиторов друг на друга.

91 Чтобы понять это замечание Шостаковича, нужно представить себе всеохватность «дискуссии» о формализме, проходившей в 1948 г. В отличие от «антиформалистической» кампании 1936 г. которая поразила многих, но потом поблекла перед массовыми репрессиями, проблема «формализма» в 1948 году стала самой важной в общественной жизни и преобладала в любом разговоре.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Конечно, Жданову не должно было быть слишком трудно: композиторы с восторгом кинулись уничтожать друг друга. Никому не хотелось попасть в список – этот список представляемых не к награждению, а, возможно, к истреблению. Тут все имело значение – например, порядковый номер. Если ты был в числе первых, считай, что ты пропал. Если в конце – у тебя еще оставалась надежда. И граждане композиторы выбивались из сил, чтобы избежать попадания в список, и делая все возможное, чтобы туда угодили их товарищи92. Это были настоящие уголовники, чья философия: сегодня умри ты, а я – завтра.

Итак, они работали и работали над списком: вставляли одни имена, вычеркивали другие. Только два имени неизменно занимали верхние строчки. Мое имя было номер один, а Прокофьева – номер два. Собрание состоялось, и историческое постановление появилось. А после этого…

Митинг за митингом, конференция за конференцией. Всю страну лихорадило, композиторов – больше чем кого бы то ни было. Словно рухнула плотина, и вырвался поток грязной, вонючей воды. Казалось, все сошли с ума и любой, с кем это произошло, высказывал свое мнение о музыке.

Жданов объявил: «Центральный Комитет партии большевиков требует от музыки красоты и изящества». И добавил, что цель музыки состоит в том, чтобы доставлять наслаждение, в то время как наша музыка груба и пошла и ее слушание несомненно нарушает психическое и физическое

92 Имеется в виду, например, отчаянная попытка Дмитрия Борисовича Кабалевского (р. 1904) заменить свое имя в подготовленном Ждановым черном списке композиторов, «которые придерживались формалистического, антинародного направления» именем Гавриила Николаевича Попова (1904-1972). Попытка оказалась успешной. В итоговом тексте «исторического постановления партии» Кабалевский не упоминается. А талантливый Попов в конечном счете спился до смерти.

равновесие человека, например, такого человека как Жданов.

Что касается Сталина, то он уже не считался человеком. Он был богом, и его все это не касалось. Он был выше этого. Вождь и учитель умыл руки, и, думаю, сделал это сознательно. Он должен был оставаться интеллектуалом. Но я понял это только позже. Тогда казалось, что мне конец. Ранее изданные произведения

пошли в макулатуру. Зачем их сжигать? Это нехозяйственно. А переработав все какофонические симфонии и квартеты, можно сэкономить на бумаге. Уничтожались ленты на радиостанциях. И Хренников твердил: «Итак, с этим покончено навсегда. Гидра формализма никогда больше не поднимет голову».

Все газеты печатали письма трудящихся, полные благодарности партии за то, что она избавила их от пытки слушания симфоний Шостаковича. Цензоры пошли навстречу пожеланиям трудящихся и составили черный список тех симфоний Шостаковича, которые следовало изъять из обращения. Наконец-то я перестал лично оскорблять Асафьева, ведущего деятеля музыкального образования, который жаловался: «Я воспринимаю Девятую симфонию как личное оскорбление».

Отныне и навсегда музыка должна была оставаться изящной, гармоничной и мелодичный. Следовало уделять особое внимание пению со словами, поскольку пение без слов только потакает извращенным вкусам немногочисленных эстетов и индивидуалистов.

В целом это называлось: партия спасла музыку от уничтожения. Оказалось, что Шостакович и Прокофьев хотели уничтожить музыку, а Сталин и Жданов им этого не позволили. Сталин мог быть счастлив: целая страна, вместо того, чтобы думать о своей нищенской жизни, вступила в смертельную схватку с композиторами-формалистами. Да что го-

ворить! У меня есть сочинение на эту тему, в нем все об этом сказано93.

Вот как развивались события в дальнейшем: Сталина несколько уязвила реакция Запада на историческое постановление. Он с чего-то взял, что там будут кидать в воздух чепчики или, по крайней мере, смолчат.

Но на Западе не смолчали. Во время войны там имели возможность узнать чуть получше нашу музыку, так что там понимали, что постановление – бред сивой кобылы.

Естественно, Сталин не послал проклятия Западу и, в частности, западной интеллигенции. Он говорил: «Нечего волноваться, сожрут». Но Запад существовал, и ему приходилось

считаться с этим. Началось движение за мир, и для него нужны были кадры. И Сталин подумал обо мне. Это было совершенно в его стиле. Сталин любил поставить человека лицом к лицу со смертью, а потом заставить его плясать под свою дудку.

Мне велели готовиться к поездке в Америку. Я должен был ехать в Нью-Йорк на Конгресс деятелей культуры и науки за мир во всем мире. Достойный повод. Очевидно, что мир лучше войны, и, следовательно, борьба за мир – благородное деяние. Но я отказался, для меня было оскорбительно участвовать в подобном спектакле. Я был формалистом, представителем антинародного направления в музыке. Моя музыка была запрещена, но при этом предполагалось, что я поеду и скажу, что все прекрасно.

Я сказал: «Нет. Я не поеду. Я болен, я не переношу перелетов, у меня морская болезнь». Со мной говорил Молотов94, но я все равно отказался.

Тогда позвонил Сталин. Вождь и учитель раздраженно спросил, почему это я не хочу ехать в Америку. Я ответил, что не могу. Музыка моих товарищей не исполняется, равно как и моя. В Америке меня спросят об этом. Что я смогу сказать?

Сталин изобразил удивление: «Что вы имеет в виду, говоря: "не исполняется"? Почему ее не исполняют?»

Я сказал ему, что таково распоряжение цензоров, что есть черный список. Сталин сказал: «Кто дал такое распоряжение?» Естественно, я ответил: «Наверно, кто-то из руководящих товарищей».

Теперь начинается самое интересное. Сталин заявил: «Нет, мы не давали такого распоряжения». Он всегда говорил о себе по-царски, во множественном числе: «Мы, Николай II». И он начал пережевывать мысль, что цензоры перестарались, проявили лишнюю инициативу: «Мы не давали такого распоряжения, нам придется поправить товарищей из цензуры, и так далее, и тому подобное».

Это уже было другое дело, реальная уступка. И я подумал, что, возможно, имело бы смысл съездить в Америку, если в результате снова будет исполняться музыка Прокофьева, Шебалина, Мясковского, Хачатуряна, Попова, ну и Шостаковича.

И именно в этот момент Сталин прекратил распространяться по поводу распоряжения и сказал: «Мы займемся этим вопросом, товарищ Шостакович. Так что с вашим здоровьем?»

Я сказал Сталину чистую правду: «Меня тошнит».

93 Имеется в виду до сих пор неопубликованное сатирическое вокальное сочинение Шостаковича, пародирующее антиформалистическую кампанию 1948 года и ее главных

организаторов. Существование этого произведения – одна из причин того, что многотомное собрание сочинений Шостаковича до сих пор не считается полным.

94 Вячеслав Михайлович Молотов (Скрябин; р. 1890), руководитель советского правительства. В 1949 г. Сталин отправил в лагерь жену Мо-лотова Полину Жемчужину как «сионистского активиста». Карьера Моло-това завершилась в 1957 году, когда Хрущев вывел его из руководства страны как члена «антипартийной группы».

192
193

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Сталин был озадачен и начал обдумывать это неожиданное заявление: «Почему вас тошнит? Из-за чего, в чем дело? Мы пошлем вас к врачу, он выяснит, почему вас тошнит». И так далее.

В конце концов я согласился. Я поехал в Америку. Она мне дорого обошлась, эта поездка, я должен был отвечать на дурацкие вопросы и сдерживаться, чтоб не сказать слишком много. Из этого тоже сделали сенсацию. А все, что я думал при этом, было: «Сколько еще мне осталось жить?»

Когда я играл на рояле скерцо из своей Пятой симфонии, в Мэдисон-Сквер-Гарден набилось тридцать тысяч человек, а я думал: «Ну вот, я последний раз играю перед такой аудиторией».

Даже теперь я иногда спрашиваю себя: как мне удалось спастись? Не думаю, что поездка в Америку как-то повлияла на это. Нет, не она. Думаю, это было кино. Меня иногда спрашивают: «Как ты, такой-сякой-разэтакий, мог участвовать в постановках таких фильмов как "Падение Берлина" и "Незабываемый 1919"?95 И даже принимал награды за эти недостойные вещи?»

Я отвечаю на это, что мог бы даже расширить список постыдных предприятий, к которым писал музыку, например, ревю в Ленинградском мюзик-холле под названием «Условно

В этих фильмах, превозносимых прессой и отмеченных наградами, Сталин изображен как мудрый, отважный и храбрый вождь. Сталин по многу раз смотрел их, смакуя свое изображение. Шостакович писал киномузыку на протяжении всей своей творческой жизни, начиная с 1928 года (к знаменитому «Новому Вавилону»). Он работал над сорока фильмами, что является немалым подвигом. Однако настоящее значение этой работы

становится ясно, если вспомнить, что были годы, когда в Советском Союзе выпускалось всего несколько фильмов, и производство каждого находилось под личным контролем Сталина. Шостакович получал деньги и награды за свою киномузыку, но его отношение к подобному виду творчества и своему участию в нем в последние годы жизни было двойственным, чтобы не сказать сильнее.

убитый», в котором песня и танец использовались для пропаганды противовоздушной обороны. Я сочинил для него песни, фокстроты и так далее. Чехов говорил, что писал все, кроме доносов. Как видите, я с ним согласен. У меня в этом вопросе весьма неаристократическая точка зрения.

Но, правда, в отношении кино был и другой, так сказать, нюанс, и, как оказалось, нюанс довольно важный. Дело в том, что у нас кино – важнейшее из искусств. О чем, как известно, сказал Ленин. Сталин убедился в этой мудрости, поразмыслил и привел ее в действие.

Сталин лично руководил кинопроизводством. Результаты этого известны. Разбираться в этом – не мое дело. У меня – твердое убеждение, что кино – промышленность, а не искусство, но мое участие в этой государственно важной промышленности спасло меня. Причем, не раз и не два.

Сталин хотел, чтобы наша кинематография создавала только шедевры. Он был убежден, что под его блестящим руководством и личным контролем так оно и будет. Не будем забывать, что «кадры решают все»96. Итак, вождь и учитель заботился о кадрах. У него было свое собственное, весьма замысловатое, представление о том, кто на что способен, и он решил, что Шостакович может писать музыку для кино. А своего мнения он никогда не менял. В этой ситуации, понятно, с моей стороны было бы абсурдно отказаться от работы в кино.

Хренников, осмелев после исторического постановления, решил что моя песенка спета, что мое время прошло. Мои оперы и балеты не ставились. Мои симфонии и камерная музыка были под запретом. Оставалось только вытеснить меня из кино, и мой конец был бы предрешен. Так что Хренников со товарищи взялись активно приближать мою кончи-

«Кадры решают все» – один из сталинских афоризмов.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и

ну. Я бы не говорил с такой уверенностью, если бы не узнал об этом случайно.

Я терпеть не могу сплетен и стараюсь прервать беседу, когда мне начинают пересказывать, кто что сказал обо мне. Мне говорили о шагах, предпринимаемых Хренниковым в направлении моей ликвидации, однако я не верил в правдоподобность этих историй. Пока сам не оказался свидетелем интересной беседы. Вот как это произошло.

Хренников вызвал меня в Союз композиторов по какому-то вопросу. Я приехал, и у нас началась неторопливая беседа. Внезапно звонил телефон. Хренников сказал своему секретарю по селекторной связи: «Я же сказал – нас не беспокоить!» Но ее ответ заставил затрепетать нашего потомственного приказчика из лавки. Он так разволновался, что вскочил и стал ожидать своего собеседника, почтительно держа трубку.

Наконец товарища Хренникова соединили. Звонил Сталин. Такие совпадения действительно случаются в жизни. А именно: Сталин звонил по моему поводу, а Хренников так растерялся, что не сообразил выпроводить меня из кабинета, и я услышал весь разговор.

Из вежливости я отвернулся и начал подробно изучать портрет Чайковского на стене. Я тщательно рассматривал Чайковского, а он – меня. Мы с классиком изучили друг друга, но, сказать по правде, я при этом внимательно слушал Хренникова.

Ситуация был такова. Когда Хренников узнал, что мне поручено написать музыку к нескольким важным фильмам, он написал жалобу в Центральный комитет партии, не понимая, что жалуется Сталину на Сталина. И Сталин дал ему понять это. Хренников, заикаясь, попытался сказать что-то в свое оправдание. Но какие тут могли быть оправдания! – он признал, что был неправ. С того дня я могу досконально воспроизвести бороду Петра Ильича.

Но во всем остальном кинофильмы не приносили мне ничего кроме проблем, начинаясь с первого, «Нового Вавилона». Я не говорю о так называемой художественной стороне. Это – другая история, причем грустная, но с «Нового Вавилона» начались мои проблемы в смысле политики. Никто уже больше не помнит об этом, и фильм считается советской классикой и пользуется замечательной репутацией за границей. Но когда его впервые выпустили, вмешался КИМ97. Вожди КИМа объявили «Новый Вавилон» контрреволюционным фильмом. Дело могло обернуться очень плохо, а мне тогда было только двадцать с небольшим

Такие же проблемы возникали со всеми остальными фильмами. Когда мы делали «Подруг», «Правда» напечатала список из четырнадцати человек, предположительно, причастных к смерти Кирова. В этом списке была и Рая Васильева, сценарист «Подруг». Вы могли бы спросить: «Какое отношение имеет сценарист к композитору?» Я отвечу: «А какое отношение имела Рая Васильева к убийству Кирова?» Никакого! Однако ее расстреляли.

Кое-что похуже случилось с «Друзьями», фильмом о Бе-тале Калмыкове, человеке, весьма известном в те дни. Бе-тала Калмыкова объявили врагом народа, и все, связанные с фильмом, тряслись от страха. И так далее.

Нет, это было выше моих сил, особенно когда я работал с такими «гениями» как Михаил Эдишерович Чиаурели. Всякий раз, когда он выбивался из бюджета, Чиаурели звонил Берии98 и объяснял финансовую ситуацию таким образом: «Слушай, нам нужно еще денег. Кино – дело сложное. Натурные съемки, то-се, миллионы и кончились. Нам нужно

97КИМ – Коммунистический интернационал молодежи, молодежноеподразделение Коминтерна.

98Лаврентий Павлович Берия (1899-1953), многолетний глава советской тайной полиции. Расстрелян почти сразу после смерти Сталина.

еще». И Берия улаживал дело. Они с Чиаурели понимали друг друга.

Чиаурели тоже ездил в Америку, чтобы прогрессивная американская общественность имела возможность познакомиться с этим выдающимся лидером культуры. Его совершенные творения позволили мне пережить самые трудные годы. Но все еще впереди. «Гляжу вперед я без боязни», – сказал Пушкин в мрачные времена царизма. Не могу повторить это утверждение с полной уверенностью. Хотя кое-кто иногда тонко намекает: «В конце концов, историческое постановление об опере "Великая Дружба" отменено».

Во-первых, будем судить по действиям, а не по словам. Что касается действий, то есть много печальных примеров. Не буду

говорить о других композиторах, пусть они говорят о себе. Но за себя говорит и Тринадцатая симфония99. У нее несчастливая судьба. Она очень дорога мне, и очень больно вспоминать отвратительные попытки изъять симфонию из обращения.

В данном случае порицание Хрущева вызвала не музыка, его возмутили стихи Евтушенко. Но некоторые бойцы музыкального фронта приободрились: «Вот видите, Шостакович опять доказал свою неблагонадежность! Давайте его проучим!» И началась отвратительная пропагандистская кампания. Они попытались отпугнуть всех от нас с Евтушенко. У нас возникла большая проблема с басом. К сожалению, солист в Тринадцатой – бас. Они отказывались один за другим. Всех их волновало их положение, репутация. Они пове-

99 Тринадцатая Симфония, для солиста, хора, и оркестра (1962), последнее сочинение Шостаковича, вызвавшее открытое недовольство властей, включая запрет на публичное исполнение. Это было вызвано прежде всего выбором стихотворения для первой части – «Бабий Яр» Евгения Евтушенко, – направленного против антисемитизма, немодной темы в послесталинском СССР. Бабий Яр был местом массового убийства евреев в 1943 году. Премьера Тринадцатой симфонии в Москве превратилась в демонстрацию антиправительственных настроений.

ли себя постыдно, низко и едва не сорвали премьеру, которая состоялась только чудом.

И Тринадцатая – не исключение. Такие же проблемы были у меня с исполнением «Степана Разина» и Четырнадцатой симфонии. Да что перечислять, дело не в названиях, а в общем положении вещей.

А вот другой момент. Когда мне говорят, что историческое постановление отменено, я спрашиваю: «Когда его отменили?» И слышу странный ответ, что историческое постановление было отменено другим, никак не менее историческим, постановлением, десять лет спустя, в 1958 году100.

Но я что, глухой или слепой? Мне, правда, трудно играть на рояле и писать правой рукой101, но, слава Богу, я еще хорошо вижу и слышу. Я прочитал новое историческое решение вдоль и поперек: в нем черным по белому написано, что предыдущее решение сыграло положительную роль в развитии нашей культуры и что осуждение формализма было правильным. И кое-что добавлено об узком круге гурманов-эстетов. Таким образом, даже стиль сохранен. Вс? – как прежде. Вс? в порядке.

Почему появилось это новое историческое решение? Очень просто. В 1951 году Сталин устроил Александру Корнейчуку выволочку за то, что тот написал плохое либретто

100Речь идет о постановлении ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий" и "От всего сердца"». Как почти все действия Хрущева, это решениебыло двойственным. Сталинские оценки отдельных музыкальных произведений и их авторов названы «несправедливыми», но тем не менеекритика формализма 1948 г. был охарактеризована как «правильная исвоевременная». Другие партийные решения послевоенного периода(например, осуждавшие Ахматову, Зощенко и Эйзенштейна) фактическитак и не отменены по сей день и, таким образом, формально все еще всиле.

101В последние годы жизни Шостакович страдал от сердечных болезней, ломкости костей и проблем с правой рукой.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

оперы «Богдан Хмельницкий». Композитору тоже досталось. Опера, естественно, была полностью осуждена.

Но Корнейчук дружил с Хрущевым, и, став нашим вождем, тот захотел исправить эту вопиющую несправедливость. Он решил восстановить доброе имя Корнейчука и уж заодно добавил Прокофьева и Шостаковича. Вот и вся история.

Сначала Хренников был огорошен, но быстро сориентировался. Ничего ужасного не произошло, но на всякий случай он уволил редактора «Советской музыки»102 за ревизионизм.

«Ревизионизм» стал новым ярлыком, сменившим «формализм». Ревизионизм заключался в том, что редактор попытался писать о моих и Прокофьева сочинениях в более деликатной тоне. Хренников быстро перегруппировался и пошел в контратаку: «Партия еще раз однозначно подтверждает, что историческое решение об опере "Великая дружба"…» И так далее, и тому подобное.

Все повторилось. Снова Коваль писал в «Советской музыке» что-то в том смысле, что народ преклоняется перед гением нашего вождя, товарища Сталина, а Шостакович продемонстрировал свою незначительность. Что пытался доказать Шостакович, изобразив в своей Девятой симфонии беспечного янки вместо советского человека-победителя?

Прошло еще десять лет. Нашего несравненного вождя больше не упоминали. Писали простенько и со вкусом, что «советские люди выражают недовольство Девятой симфонией и советуют учиться у наших товарищей из Китайской народной республики».

«Партия раз и навсегда выбила почву из-под ног ревизионистов», – радостно объявил Хренников. Прямо-таки из-под ног!

Так что давайте не будем говорить об исправлении ошибок, потому что от этого будет только хуже. Но больше всего мне нравится слово «реабилитация». А еще больше я выхожу из себя, когда слышу о «посмертной реабилитации». Но тут тоже нет ничего нового. Один генерал пожаловался Николаю Первому, что некий гусар похитил его дочь. Они даже обвенчались, но генерал был против брака. Немного поразмыслив, император объявил: «Приказываю аннулировать брак, а ее считать девственницей».

Однако я как-то не чувствую себя девственницей.

Речь идет о музыковеде Георгии Никитиче Хубове (р. 1902).

200
201

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Сознательно или подсознательно рождается музыкальная концепция? Это трудно объяснить. Процесс создания новой вещи – долгий и сложный. Иногда начинаешь писать, а потом передумываешь. Не всегда получается так, как предполагал сначала. Если не получается как было намечено, надо оставить работу как есть – но попытаться избежать прежних ошибок в следующем произведении. Это моя личная точка зрения, моя манера работы. Возможно, это происходит от желания сделать как можно больше. Когда я слышу, что у композитора одиннадцать версий одной и той же симфонии, то невольно думаю: «Сколько же новых работ он мог бы создать за это время?»

Нет, естественно, иногда я возвращаюсь к старой работе. Например, я сделал много изменений в партитуре «Катерины Измайловой».

Я очень быстро написал свою Седьмую симфонию, «Ленинградскую». Я не мог не написать ее. Была война, и я должен был быть вместе с народом, я хотел создать образ нашей страны в военное время, уловить его в музыке. С первых дней

войны я сел за рояль и начал работу. Я много

работал. Я хотел написать о нашем времени, о моих современниках, которые не жалели ни сил, ни жизни во имя победы над врагом.

Я слышал много глупостей о Седьмой и Восьмой симфониях. Удивительно, как эта ерунда живуча. Иногда я поражаюсь тому, как ленивы люди, когда доходит до того, чтобы пошевелить мозгами. Все, что было написано об этих симфониях в первые несколько дней, повторяется без каких-либо изменений и поныне, хотя времени, чтобы поразмыслить кое о чем, было предостаточно. Как-никак, война закончилась давным-давно, почти тридцать лет назад.

Тридцать лет назад можно было говорить, что это – военные симфонии, но симфонии редко пишутся по заказу, конечно, если они достойны называться симфониями.

Я действительно пишу быстро, это правда, но я довольно долго обдумываю свою музыку и не начинаю записывать, пока она не созреет в моей голове. Конечно, иногда я ошибаюсь. Скажем, я представляю композицию из одной части, а потом вижу, что ее надо продолжить. Так было с Седьмой и, кстати, с Тринадцатой. Но иногда – наоборот. Я думаю, что начал новую симфонию, а все ограничивается одной частью. Так случилось с «Казнью Степана Разина», которая теперь исполняется как симфоническая поэма.

Седьмая симфония была задумана до войны, и следовательно, ее нельзя рассматривать как реакцию на нападение Гитлера. «Тема вторжения» не имеет ничего общего с нападением. Когда я писал эту тему, я думал о других врагах человечества.

Естественно, фашизм мне ненавистен, но не только немецкий фашизм, мне отвратительна любая его форма. В настоящее время люди любят вспоминать довоенный период как идиллическое время, говоря, как все было прекрасно, пока Гитлер не «побеспокоил» нас. Гитлер – преступник, это ясно, но и Сталин – тоже.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Мне безмерно больно за тех, кого убил Гитлер, но не меньше

боли – и за убитых по приказу Сталина. Я страдаю за каждого замученного, расстрелянного или заморенного голодом. Таких в нашей стране были миллионы задолго до того, как разразилась война с Гитлером.

Война принесла много нового горя и много новых разрушений, но я не забыл ужасных довоенных лет. Именно об этом – все мои симфонии, начиная с Четвертой и включая Седьмую и Восьмую.

На самом деле, я не имею ничего против того чтобы называть Седьмую симфонию «Ленинградской», но она не о блокадном Ленинграде, она – о Ленинграде, который разрушил Сталин, а Гитлер всего лишь добил.

Большинство моих симфоний – надгробные памятники. Слишком много наших людей погибло, и где они похоронены, никто не знает, даже родственники. Это случилось со многими моими друзьями. Где воздвигнуть памятники Мейерхольду или Тухачевскому? Это можно сделать только в музыке. Я хотел бы написать произведение, посвященное каждой из этих жертв, но это невозможно, и поэтому я посвящаю свою музыку всем им.

Я постоянно думаю об этих людях, и почти в каждом важном для себя произведении пытаюсь напомнить о них. Условия военных лет способствовали этому, потому что власть была не особенно придирчива к музыке и не беспокоилась, не слишком ли она мрачная. А потом все страдания были списаны на войну, как будто только во время войны людей мучили и убивали. Так что в определенном смысле Седьмая и Восьмая – действительно «военные» симфонии.

Это – хорошо укоренившаяся традиция. Когда я написал свой Восьмой квартет, его также вписали в графу «Обличение фашизма». Для этого надо быть слепым и глухим, ведь в квартете все ясно, как дважды два. Я цитирую «Леди Макбет», Первую и Пятую симфонии. Какое отношение к ним

имеет фашизм? Восьмой квартет – автобиографический, он цитирует песню, известную каждому русскому, – «Замучен тяжелой неволей».

В этом квартете есть и еврейская тема из Фортепьянного трио. Думаю, что, если говорить о музыкальных впечатлениях, то самое сильное произвела на меня еврейская народная музыка. Я не устаю восхищаться ею, ее многогранностью: она может казаться радостной, будучи трагичной. Почти всегда в ней – смех сквозь слезы.

Это качество еврейской народной музыки близко моему пониманию того, какой должна быть музыка вообще. В ней всегда должны присутствовать два слоя. Евреев мучили так долго, что

они научились скрывать свое отчаяние. Они выражают свое отчаяние танцевальной музыкой.

Вся народная музыка прекрасна, но могу сказать, что еврейская – уникальна. Много композиторов впитывали ее, в том числе русские композиторы, например, Мусоргский. Он тщательно записывал еврейские народные песни. Многие из моих вещей отражают впечатления от еврейской музыки.

Это не чисто музыкальная, но также и моральная проблема. Я часто проверяю человека по его отношению к евреям. В наше время ни один человек с претензией на порядочность не имеет права быть антисемитом. Все это кажется настолько очевидным, что не нуждается в доказательствах, но я вынужден был отстаивать эту точку зрения по крайней мере в течение тридцати лет.

Однажды, после войны, я проходил мимо книжного магазина и увидел томик с еврейскими песнями. Я всегда интересовался еврейским фольклором и подумал, что в книге будут мелодии, но она содержала только текст. Я подумал, что можно было бы рассказать о судьбе еврейского народа, выбрав несколько песен и положив их на музыку. Это показалось мне важным, потому что я видел, как разрастается вокруг меня антисемитизм. Но я не мог исполнить цикл в то

время, его впервые исполнили гораздо позже, и гораздо позже я сделал оркестровую версию этой вещи.

Мои родители считали антисемитизм постыдным пережитком, и в этом смысле мне было дано исключительное воспитание. В юности я столкнулся с антисемитизмом среди сверстников, которые считали, что евреи получают некие преимущества. Они не помнили о погромах, гетто или процентной норме. В те времена насмехаться над евреями считалось почти что хорошим тоном. Это была своего рода оппозиция властям.

Я никогда не потакал антисемитскому тону, даже тогда, не пересказывал антисемитских анекдотов, которые были в ходу в то те годы. Но все же я был гораздо снисходительней к этому гадкому явлению, чем теперь. Позже я порывал отношения даже с

близкими друзьями, если замечал у них проявление каких-то антисемитских взглядов.

Уже перед войной отношение к евреям решительно изменилось. Оказалось, что нам до братства еще очень далеко. Евреи оказались самым преследуемым и беззащитным народом Европы. Это был возврат к Средневековью. Евреи стали для меня своего рода символом. В них сосредоточилась вся беззащитность человечества. После войны я пытался передать это чувство музыкой. Для евреев это было тяжкое время. Хотя, по правде сказать, для них любое время – тяжкое.

Несмотря на то, что множество евреев погибли в лагерях, все, что я слышал, было: «Жиды воевали в Ташкенте». И если видели еврея с военными наградами, то ему вслед кричали: «Жид, где купил медали?» В тот момент я и написал Концерт для скрипки, «Еврейский цикл» и Четвертый квартет.

Ни одна из этих вещей в то время не была исполнена. Их услышали только после смерти Сталина. Я все еще не могу привыкнуть к этому. Четвертую симфонию исполнили спустя

двадцать пять лет после того, как я ее написал! Есть вещи, которые до сих пор так и не исполнены, и никто не знает, когда их можно будет услышать.

Меня очень воодушевляет то, как молодежь откликается на мои чувства по еврейскому вопросу. Я вижу, что русская интеллигенция упорно остается в оппозиции к антисемитизму и что многолетние попытки навязать его сверху не дали видимых результатов. Это относится и к простому народу. Недавно я поехал на станцию Репино купить лимонаду. Там есть небольшой магазинчик, скорее даже ларек, в котором продается всякая всячина. Была очередь, в ней стояла женщина с ярко выраженной еврейскую внешностью и акцентом, она начала громко возмущаться: почему такая большая очередь, почему зеленый горошек продается только в нагрузку к чему-то еще, и так далее.

Тогда молодой продавец сказал что-то вроде: «Гражданка, если вам здесь не нравится, почему бы вам не уехать в Израиль? Там нет очередей и, наверно, вы сможете купить горошек не хуже нашего».

В общем, Израиль был представлен в положительном свете, как страна без очередей и с зеленым горошком. Это – мечта советского обывателя, и очередь посмотрела с интересом на гражданку, у которой есть возможность уехать в страну, где нет очередей, а зеленого горошка – сколько угодно.

Когда я в последний раз был в Америке, то видел фильм «Скрипач на крыше», и вот что меня в нем поразило: главное чувство – ностальгия, вы ощущаете ее в музыке, танце, цвете.

Пусть родина – такая-сякая, плохая, нелюбящяя, скорее мачеха, чем мать, но люди все равно тоскуют по ней, и во всем ощущается одиночество. Я чувствую, что это одиночество было самым важным моментом. Как бы было хорошо, если бы евреи могли жить мирно и счастливо в России, там, где они родились. Но никогда не надо забывать об

опасности антисемитизма, и мы должны продолжать напоминать об этом другим, потому что зараза жива, и кто знает, исчезнет ли она когда-нибудь.

Именно поэтому я был вне себя от радости, когда прочитал стихотворение Евтушенко «Бабий Яр», оно меня потрясло. Оно потрясло тысячи людей.

Многие слышали о Бабьем Яре, но понадобились стихи Евтушенко, чтобы люди о нем узнали по-настоящему. Были попытки стереть память о Бабьем Яре, сначала со стороны немцев, а затем – украинского руководства. Но после стихов Евтушенко стало ясно, что он никогда не будет забыт. Такова сила искусства. Люди знали о Бабьем Яре и до Евтушенко, но молчали. А когда они прочитали стихи, молчание было нарушено. Искусство разрушает тишину.

Я знаю, что многие не согласятся со мной и укажут на другие, более благородные цели искусства. Они будут говорить о красоте, изяществе и других высоких материях. Но на этот крючок не поймаешь. Я – как Собакевич из «Мертвых душ»: мне лягушку хоть сахаром облепи, я все равно ее в рот не возьму. Жданов, большой специалист в музыкальном искусстве, тоже боролся за красивую и изящную музыку. Что бы ни происходило вокруг, но – подать сюда высокое искусство! И никаких разговоров!

Забавно наблюдать, как совпадают высказывания об искусстве людей, которые представляют себя представителями противоположных лагерей. Например: «Если музыка становится неизящной, некрасивой, вульгарной, она перестает удовлетворять тем требованиям, ради которых она существует, она перестает быть сама собой».

Разве не подпишется под таким высказыванием эстет, ратующий за высокое искусство? И тем не менее это было сказано

Ждановым, нашим великим музыкальным критиком. И он, и эти эстеты – одинаково против музыки, напоминающей людям о жизни, о трагедиях, о жертвах, погибших. Пусть

музыка будет красивой и изящной, а композиторы пусть думают только о чисто музыкальных проблемах. И наступят, наконец, тишь да гладь.

Я всегда резко выступал против такой точки зрения и боролся за перемены. Я всегда хотел, чтобы музыка была активной силой. Такова русская традиция.

Для России характерно и другое явление. Оно настолько типично, что я хотел бы остановиться на нем, ведь, чтобы разобраться в нем, его надо рассмотреть детально. В одном из писем Римского-Корсакова я нашел слова, к которым потом много раз возвращался. Они заставляют задуматься. Слова такие: «Много вещей у нас на глазах состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, ежели только что может быть таковым».

Меня в очередной раз восхитили ум и мудрость этого человека. Конечно, все мы сомневаемся в вечности, пока находимся в здравом уме. Буду откровенен: я не очень-то верю в вечность.

Как сказал Ильф о рекламе так называемых «вечных» игл для примусов: «Зачем мне вечная игла? Я не собираюсь жить вечно, и даже если бы мне это удалось, то будет ли вечно существовать примус? Это было бы очень грустно». Так наш прославленный юморист высказался о вечности, и я всей душой с ним согласен.

Имел ли Римский-Корсаков в виду свою музыку, говоря о вечности? Но с какой стати его музыка должна жить вечно? Или любая музыка, если уж на то пошло? Те, для кого музыка пишется, кто рожден для этого, – эти люди не собираются жить вечно. Представить себе поколение за поколением, живущие под одну и ту же музыку, – какая тоска!

Я хочу сказать, что «свежей и крепкой» может оказаться вовсе не музыка, и даже не творчество, а нечто другое, какая-то более неожиданная и прозаическая вещь, скажем,

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

внимание к людям, к их скучной жизни, полной неприятных неожиданностей, к их мелким делам и заботам, к постоянно нависающей над всеми опасности. Люди изобрели много замечательных вещей: микроскоп, бритву «Жилет», фотографию, и т. д., и т. п., но никто пока не открыл способа сделать жизнь сносной для всех.

Разумеется, решать мировые проблемы, создавать оратории, балеты и оперетты – благородное занятие. Конечно, мы обращаемся к поклонникам этих высоких жанров, но надо отвечать и на запросы других, скажем так, более средних, людей. А эти люди могут заниматься чем-то иным, нежели прокладка Волго-Дона и воссоздание этого исторического события посредством кантат, ораторий, балетов и всего такого прочего. Эти, если можно так выразиться, мелкие персонажи заняты проблемой протекающего туалета, с которым не может справиться слесарь, или тем, что сын сдал вступительные экзамены, но не был принят, потому что его национальность не подходит для института, куда он хочет поступить, и тому подобными заботами, не очень высокими и посему не годящимися для ораторий и балетов. Возможно «свежесть и крепкость» Римского-Корсакова кроется во внимании к этим заботам среднего человека, попавшего в определенные обстоятельства.

Мне скажут, что это одни сплетни, что сплетен слишком много и что глупо заниматься этими мелочами. Но я чувствую, что история русской музыки – на моей стороне. Возьмите, например, Бородина, чью музыку в целом я чрезвычайно высоко ценю, хотя и не всегда согласен с идеологией, лежащей в ее основе. Но сейчас мы говорим не об идеологии, а о том, что Бородин был чрезвычайно одаренным композитором. Любой западный композитор с такими способностями строчил бы между делом симфонию за симфонией и оперу за оперой и жил бы припеваючи.

А Бородин? Рассказы о нем рисуют картину, которая иностранцу покажется фантастической, но нам представляется вполне нормальной и обычной. Ну, все знают, что помимо музыки Бородин занимался химией и что его открытия составили Бородину имя в области катализаторов и ускорителей. Я встречал химиков, которые утверждали, что это – действительно ценные открытия. (Правда, один химик сказал мне, что все это – ерунда и что он променяет все научные открытия Бородина на еще одни «Половецкие пляски». Но я подумал, что, может быть, это хорошо, что Бородин интересовался химией и не написал вторых «плясок».)

Однако помимо химии было женское движение. Сейчас в России нет феминизма, у нас есть просто энергичные женщины. Они работают и зарабатывают деньги, на которые покупают продукты, а потом готовят из них обеды для своих мужей, а потом моют посуду, да еще воспитывают детей. В общем, у нас есть отдельные энергичные женщины и нет женского движения. Но если бы оно было, Бородину следовало бы поставить памятник. Помню, как в годы моей юности феминистки и суфражистки с презрением смотрели на противоположный пол, но в данном случае и они бы согласились потратиться на памятник. В конце концов, у нас есть памятник собаке Павлова, которая служила человечеству – то есть была убита во имя человечества. Бородин достоин такого же памятника – за то, что с головой ушел в женское образование и, чем старше становился, тем больше и больше тратил времени на филантропию, прежде всего по женскому вопросу. И эти вопросы убили его как композитора.

Воспоминания его друзей рисуют поучительную картину. Квартира Бородина была похожа на вокзал. Женщины и девочки приходили к нему в любое время суток, отрывая от завтрака, обеда и ужина. Бородин вскакивал – не доев – и шел заниматься их просьбами и жалобами. Слишком знакомая картина!

210
211

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Невозможно было найти его дома или в лаборатории. Бородин всегда был на каком-нибудь собрании по вопросу женских прав. Он мчался с одного собрания на другое, обсуждая женские проблемы, с которыми, наверно, справился бы композитор меньшего дарования, чем Бородин. По правде сказать, неотложные женские проблемы вполне прекрасно понял бы и человек вообще без музыкального образования. (Ну почему именно музыкальные дамы, обожавшие музыку Бородина, втягивали его в свои дела? Почему всегда бывает так? Кого и что эти дамочки любят больше: музыку, филантропию или самих себя?)

Квартира Бородина была сумасшедшим домом. Я не преувеличиваю, это не метафора, столь популярная в наши времена, вроде: «Наша коммуналка – сумасшедший дом». Нет, жилище Бородина было сумасшедшим домом без иносказаний и

метафор. У него постоянно жили или компания родственников, или просто бедняки, или визитеры, больные и даже – бывало и такое – сумасшедшие. Бородин трясся над ними, лечил, устраивал в больницы, а затем навещал там.

Вот так живет и работает русский композитор. Бородин писал урывками. Естественно, ведь в каждой комнате кто-то спал, на каждой кушетке и даже на полу. Он не хотел беспокоить их звуками рояля. Приходя к Бородину, Римский-Корсаков спрашивал: «Написали что-нибудь?» Бородин отвечал: «Да». И оказывалось, что – очередное письмо в защиту женских прав. Такой же анекдот вышел с оркестровкой «Князя Игоря»: «Вы переложили этот фрагмент?» – «Да. С рояля на стол». А потом еще спрашивают, чего это русские композиторы так мало пишут.

В конечном счете «Игорь» в такой же мере принадлежит Бородину, как Римскому-Корсакову и Глазунову. Они пытались не подчеркивать этого, говоря, что Глазунов записал тот или иной фрагмент «по памяти». «По памяти» были за-

писаны увертюра и весь третий акт. Но будучи навеселе (а он очень быстро напивался и становился беззащитным), Глазунов признавался, что вовсе это было не «по памяти»: он просто написал за Бородина. Это очень многое говорит о Глазунове, о стиле жизни которого я и хочу рассказать. Не так уж часто человек сочиняет превосходную музыку за другого композитора и не афиширует этого (не считая разговоров подшофе). Обычно мы видим совершенно иное – человек крадет идею или даже значительную пьесу у другого композитора и выдает ее за свою.

Глазунов – замечательный пример чисто русского явления: как композитор он может честно и справедливо занимать в истории русской музыки место, не просто выдающееся, но уникальное, и не из-за своих сочинений. Разве мы сейчас любим Глазунова за его музыку? Разве остаются «юными, но зрелыми», как сказал о них Римский-Корсаков, его симфонии или его квартеты?

Я недавно прослушал – в сотый раз – сюиту «Из Средних веков». Она не имеет никакого отношения к Средневековью: тогда бы ее осмеяли. Я думаю, что мастера тогда были сильнее, – хотя мне это сочинение нравится больше многих других работ Глазунова. И, наверно, больше других его симфоний я ценю Восьмую, особенно – медленную часть. В других – довольно вялая музыка. Действительно скучная. Когда я слушаю его симфонии, мне скучно. Я думаю: «Пора бы закругляться… о нет, это еще только развитие».

У Глазунова были большие проблемы с финалами, ему не хватало энергии или напряжения. На самом деле, это –

особенность почти всех его сочинений. Думаю, решающую роль в этой проблеме сыграло одно несчастье – в юности Глазунов подхватил венерическое заболевание. Он подцепил его у какой-то балерины Императорского Мариинского театра. Ужасно ему не повезло с этой балериной. Говорят, он впал в глубокую депрессию и отправился в Аахен лечить-

ся. На этот известный немецкий курорт съезжались все сифилитики. Он писал из Аахена трагические письма. Говорят, что отголоски этой трагедии слышны в его Четвертом квартете. Я, естественно, знаю Четвертый квартет Глазунова, но не слышу в нем ничего подобного. Вообще, если уж на то пошло, мне куда больше нравится Пятый квартет, и без всяких венерических страданий. Ах да, чуть не забыл, еще мне нравятся некоторые места в «Раймонде».

Кроме музыки, этот инцидент отразился и на личной жизни Глазунова. Он так и не женился и жил с матерью. Глазунову было далеко за пятьдесят, когда его мать все еще говорила прачке: «Стирай-ка детское белье получше». А Глазунов был известен по всей России, «русский Брамс», директор лучшей русской консерватории. К тому же – импозантный, мощный и даже грузный, по крайней мере до голодных революционных годов.

Вот еще одна популярная история, которая ходила в мои годы по Консерватории. Глазунов собрался сходить за извозчиком. Но мать не разрешала ему идти: вдруг попадется недостаточно послушная лошадь, вдруг понесет. Но тут даже благодушный Глазунов вышел из себя и спросил: «Мама, может вы еще перила к дрожкам приделаете?»

Но все эти истории не мешали нам испытывать огромное уважение к Глазунову. Даже преклонение. Это только теперь его сочинения кажутся унылыми, а тогда они звучали изо всех классов, на выступлении каждого студента, и особенно – на экзаменах, которые Глазунов неизменно посещал. И не думаю, что это было подлизывание к Глазунову. Чтобы польстить Глазунову, не надо было говорить, что он замечательный композитор. Надо было сказать, что он – замечательный дирижер. Его работы исполнялись, потому что они были удобны и

эффектны, например, вариации для фортепьяно, соната си-бемоль-минор и концерт фа-минор. Певцы обожали романсы Глазунова, а романс Нины из «Маска-

рада» Лермонтова был чем-то вроде боевого коня. Он популярен и сегодня, мы его часто слышим. Но мне он не очень нравится.

Все знают, как Глазунов начинал. Когда исполнили его Первую симфонию, был большой успех, публика вызывала композитора. Все были ошеломлены, когда композитор вышел в гимназической форма. Глазунову было семнадцать лет. Это – рекорд в русской музыке. Я не побил его, хотя и начал довольно рано.

По совпадению, о нас обоих ходили одни и те же слухи, а именно: «Такой молодой человек не мог написать такую симфонию». О симфонии Глазунова говорили, что его богатые родители заплатили кому-то за нее. О моей – что она была плодом коллективных усилий. Но нет, мы писали сами. Я был даже более независимым. Некоторые страницы Первой симфонии Глазунова переоркестровал Балакирев. Глазунов смирился с этим, не посмел противоречить, а позже даже защищал Балакирева. И сам хотел подправить мою Первую симфонию. Конечно, насколько я помню, речь не шла о страницах: там было, на взгляд Глазунова, всего несколько неприятных гармоний, и он настаивал, чтобы я изменил их, даже предлагал свои изменения.

Сначала я внес одно изменение, в интродукции, после первой фразы засурдиненной трубы. Я не хотел задевать самолюбие старика, но потом подумал: «Стоп, это – моя музыка, а не Глазунова. Почему мне должно быть неловко? Мало ли что мне не нравится в его музыке, я же не предлагаю менять ее ради моего удовольствия». И перед премьерой я восстановил оригинальный вариант. Глазунов здорово осерчал, но было поздно. Так что я не проявил такой покорности, как Глазунов в свое время. Правда, он тогда был двумя годами моложе.

После блестящего дебюта перед Глазуновым вполне заслуженно открылись весьма светлые перспективы. Он жил

сытно и спокойно. Не так, как я. Ему не приходилось

заботиться о деньгах, тогда как над моей головой всегда висела эта забота. Богач Митрофан Беляев103, как вы знаете, смотрел на Глазунова как на нового музыкального мессию и издавал все, что бы тот ни написал. Он издавал быстро и платил щедро. Покровители всегда щедрее, чем государство, по крайней мере, мне так кажется. Так что Глазунов мог посвятить себя исключительно музыке, а особенно – своим переживаниям, тем более, что, как я говорил, у него были весьма серьезные основания для их проявления.

Так он и жил, тихо и мирно, как не довелось никому из нас. Глазунова совершенно не касались социальные катаклизмы того времени, мир он видел исключительно через музыку, причем, не только свою, но и чужую. Он был одним огромным музыкальным ухом.

Как-то мы с Михаилом Гнесиным104 заговорили о Глазунове, и Гнесин высказал одно очень проницательное замечание о человеке, которого так хорошо знал. Он сказал: «Главным ощущением Глазунова было восхищение совершенством Вселенной». Я лично никогда не испытывал подобного восхищения.

Конечно, у Глазунова было много детских черт – эта покорность матери, уважаемой Елене Павловне, в то время как от него самого зависели сотни людей; этот голос, тихий как у рыбки; этот огромный аквариум в его квартире (Глазунов любил кормить рыб). И его ребяческая страсть дирижиро-

103Митрофан Петрович Беляев (1836-1903), купец-миллионер, который посвятил себя популяризации русской музыки. Организовал на своиденьги профессиональное концертное общество и музыкальное издательство.

104Михаил Фабианович Гнесин (1883-1957), композитор, профессорЛенинградской консерватории. Один из выдающихся представителейеврейской музыки XX века. Поведение Гнесина во время «антиформалистической кампании» – выдающийся пример стойкости и твердости убеждений.

вать. Думаю, оркестр всегда представлялся ему большой сверкающей игрушкой. Но с оркестром нельзя играть. Я попробовал несколько раз и бросил. К чему эти треволнения?

С Глазуновым произошло то удивительное превращение, которое может случиться только в России. Поучительная и таинственная эволюция. Этот огромный пожилой ребенок постепенно – постепенно, а не вдруг! – стал общественным деятелем огромного масштаба. Глазунов начал меняться в тот момент, когда стал директором Петербургской консерватории, и, в конечном счете, стал совершенно другим человеком.

Тот самый Глазунов, который был одновременно стариком и ребенком. Прежнего Глазунова мы знали по рассказам. Но, как я сказал, изменение его личности не было резким, внезапным, так что даже в наши дни частенько можно было видеть и слышать прежнего Глазунова. Но в то же самое время это был новый Глазунов – личность эпохального общественного резонанса, без преувеличения историческая фигура.

Глазунов при жизни стал живой легендой. За двадцать или даже больше лет, что он возглавлял Петербургскую, а позже Ленинградскую, консерваторию, ее закончили тысячи студентов, и я уверен что трудно было бы назвать хоть одного, кто не был бы в какой-то степени обязан Глазунову.

Я понимаю, в это теперь трудно поверить, но это действительно так. В моих воспоминаниях нет ложной сентиментальности. Я презираю сантименты, не выношу их, и не стремлюсь, чтобы от моих воспоминаний чувствительные дамочки подносили к глазам свои надушенные платочки. Я вспоминаю, чтобы зафиксировать правду, ту правду, которую видел и какой ее запомнил, чтоб не были забыты те явления нашей культурной жизни, которым я был свидетелем. И одним из таких явлений был Глазунов.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Некогда он был барином, а стал человеком, которого благословлял за его добрые дела каждый музыкант, работавший в стране. Он сочинял когда действительно хотел этого, для собственного удовольствия, без каких-то мыслей об «идеологическом содержании». И он жертвовал всем ради Консерватории – своим временем, своим покоем и, наконец, своим творчеством. Глазунов был постоянно занят. Он говорил друзьям, которые хотели его повидать, что они могут видеть его только во сне. И это было так. Говорят, в юности он был чрезвычайно пассивным. Конечно, и в мои дни Глазунов не стал напористым человеком, но он действительно приобрел необходимую твердость – и не только в отношении подчиненных или студентов.

Твердость начальника к своему подчиненному гроша ломаного не стоит. Лично меня эта печально известная твердость

только оскорбляет. Глазунов стал стойким и спокойным в отношениях с важными шишками, а это – настоящий подвиг.

Гнесин рассказывал мне, что до революции премьер-министр Столыпин послал в Консерваторию запрос, сколько там учится студентов-евреев. Гнесин, сам еврей, с удовольствием повторил ответ, который невозмутимо дал Глазунов: «Мы не ведем такого учета».

А это были годы погромов, когда евреев называли подрывным элементом и их права были сильно урезаны. Их не допускали в высшие учебные заведения. Такой независимый и даже вызывающий ответ мог создать Глазунову немало проблем. Но он не боялся. Антисемитизм был ему органически чужд. В этом смысле он следовал традиции Римского-Корсакова. Корсаков тоже не выносил ничего подобного. Он всегда с отвращением подчеркивал, что Балакирев в старости стал фанатиком с мерзкими замашками. Тут нет нужды упоминать Мусоргского. Это – сложная ситуация. Но в «школе Корсакова» антисемитизму не было места.

Вот еще один типичный случай. В 1922 году в Москве устроили ежегодный концерт в честь Глазунова. Он приехал сюда. После торжественной части слово взял нарком просвещения Луначарский и объявил, что правительство решило предоставить Глазунову жилищные условия, которые бы облегчили ему творческую работу и соответствовали его достижениям. Что бы сделал любой другой человек на месте героя торжества? Рассыпался бы в благодарностях. Времена были трудные и скудные. Глазунов, который когда-то был упитанным и статным человеком, исхудал катастрофически. Старая одежда висела на нем, как на вешалке, лицо было изможденное и осунувшееся. Мы знали, что у него не было даже нотной бумаги для записи своих мыслей. Но Глазунов проявил совершенно удивительное чувство собственного достоинства. И благородство. Он сказал, что абсолютно ни в чем не нуждается и просит не ставить его в положение, которое выделило бы его из числа других граждан. Но раз уж правительство решило обратить внимание на музыкальную жизнь, сказал Глазунов, хорошо, пусть уделит его замерзающей Консерватории, у которой нет дров, которую нечем обогреть. Возникла некоторая неловкость, но, по крайней мере, Консерватория получила дрова.

Я не пытаюсь сделать из него ангела. Это вообще не в моем духе. В Глазунове было очень много такого, что казалось мне смешным и непонятным. Я не очень люблю его музыку, но, я хочу это подчеркнуть, не музыкой единой жив человек. Даже если это – музыка, дающая тебе средства к существованию, твои

собственные сочинения. И хочу еще раз указать на следующее обстоятельство: Глазунов брал на себя общественные роли не потому, что ему не хватало композиторского дара или техники. Он был не только талантливым, но по-настоящему профессиональным в искусстве.

218
219

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Это только в наши дни хотят торчать на собраниях, принимать решения и командовать – те, у кого неважно идут дела с их основной работой. А когда эти бездельники наконец занимают административные посты, они используют всю свою власть, чтобы душить талантливую музыку и хоронить ее ради продвижения собственных работ, гроша ломаного не стоящих.

Глазунов менялся не в поиске каких-то выгод. Он отдавал свою зарплату директора и профессора нуждающимся студентам. Количество его знаменитых рекомендательных писем неисчислимо. Они давали людям работу и кусок хлеба, а иногда и жизнь.

Я хотел бы, чтобы к тому, о чем я теперь вспоминаю, отнеслись очень серьезно, поскольку речь идет о сложной психологической и этической проблеме, о которой немногие дали себе труд задуматься. В таких письмах Глазунов весьма часто писал то, что действительно думал о человеке, хвалил его и оправдывал. Но чаще – куда как чаще! – он помогал из сострадания. Многие обращались к нему за помощью, часто совершенно незнакомые люди. Они погрязли в нужде, были угнетены жизнью, и он тут же брал на себя заботы о каждом таком несчастном. Глазунов часами выслушивал их просьбы, пытаясь вникнуть в их положение. И он не просто подписывал ходатайства, он сам ходил к важным шишкам, чтобы отстаивать интересы просителей. Глазунов считал, что «великому и святому Искусству» не будет ни малейшего вреда, если какой-нибудь певец, лишившийся голоса, или многодетная мать-одиночка получат место в хоре театра оперетты.

Любой музыкант-еврей знал, что Глазунов будет ходить по инстанциям, чтобы получить для него вид на жительство в Петербурге. Причем Глазунов никогда не просил бедного скрипача сыграть, он был твердо уверен, что все имеют пра-

во чтобы жить там, где им нравится, и искусство от этого ничуть не пострадает.

При этом Глазунов никогда не предавался высокопарным рассуждениям и не изображал священного чувства праведного гнева. Он не демонстрировал своих высоких принципов, помогая маленьким и страдающим людям. Он приберегал эту болтовню для более важных людей и более важных случаев. В конечном счете, все в жизни можно разделить на важное и неважное. Надо быть принципиальным, когда дело доходит до важных вещей, а не тогда, когда вопрос незначительный. Может быть, в этом – секрет выживания.

Глазунов был иногда сущим ребенком, а иногда – мудрецом. Он многому меня научил. Я немало думал об этом и, пожалуй, все в жизни крутится вокруг того, чтобы понять, что действительно важно, а что – нет. Как ни прискорбно, но это так.

Не помню, где я прочитал древнюю молитву с такими словами: «Боже, дай мне силу, чтобы изменить то, что можно изменить. Боже, дай мне силу смириться с тем, что нельзя изменить. И, Боже, дай мне мудрость, чтобы видеть эту разницу».

Иногда я люблю эту молитву, иногда – ненавижу. Жизнь заканчивается, а я не приобрел ни силы, ни мудрости.

Легко просить и то, и се, но ты ничего не получишь, сколько ни стучи лбом и ни бей поклоны. У тебя не может быть ни того, ни сего. Что ты можешь получить, так это медаль или орден, или симпатичный дипломчик. Недавно я получил почетную степень в Америке, в Эванстоне. Я спросил декана, какие привилегии или права дает мне этот диплом. Он ответил весьма остроумно: «Прибавьте к диплому пять центов, и можете прокатиться на автобусе».

Мне нравятся почетные грамоты, они красиво разукрашены и замечательно смотрятся на стене. Их делают из первосортной бумаги. Я заметил любопытную вещь: чем

меньше страна, тем лучше бумага и больше диплом. Иногда, любуясь ими, я думаю, что мне все-таки досталась своя доля мудрости. Но это случается редко. Такое бывает, когда, закончив работу, мне кажется, что все проблемы решены и ответы на все

вопросы найдены – естественно, в музыке. Но и это немало. А люди пусть сами слушают музыку и сами решают, что делать и как отделить важное от неважного.

Но куда чаще я думаю о том факте, что ни от одного диплома не было никакой пользы – хоть с молитвой, хоть без нее. Чего я действительно хочу, так это мирной и счастливой жизни. Я вспоминаю старика Глазунова, этого большого, мудрого ребенка. Всю свою жизнь он думал, что может отделить важное от неважного. И что мир создан разумно. Но в конце жизни, я полагаю, и он усомнился в этом. Глазунов ясно увидел, что то, чему он посвятил все свои силы – русская музыкальная культура, Консерватория – обречено. Для него это стало трагедией.

Все ценности смешались, критерии стерлись. Глазунов закончил свои дни в Париже, где его уважали, но, думаю, не очень-то любили. Он продолжал сочинять, не совсем понимая, для кого и для чего пишет. Не могу вообразить ничего ужаснее. Это – конец. Но Глазунов ошибся. Ему все-таки была дана мудрость, он правильно отделил главное от второстепенного, и на поверку «свежим и крепким» оказалось именно его дело.

В молодости я любил посмеяться над Глазуновым – это было нетрудно: в свои пятнадцать я был намного взрослей этого почтенного старца. Будущее было за мной, а не за ним. Все, что менялось, менялось в мою пользу, а не в его. Менялась музыка, менялись вкусы. Все, что оставалось Глазунову, это – раздраженно ворчать.

Но теперь я вижу, как на самом деле все это сложно. Теперь я подозреваю, что в душе Глазунова был вечный конфликт – история, типичная для русского интеллигента, для

всех нас. Глазунова постоянно мучило сознание незаслуженности его личного благосостояния. Его посещало множество людей, чья жизнь была несправедливо тяжкой, и он старался им помочь; а вслед за ними к нему приходило еще больше просителей. Но он не мог помочь всем. В конце концов, он не был волшебником, как и никто из нас, и в этом был источник его постоянных мучений. Да еще к Глазунову приставало огромное количество композиторов, присылавших ему свои работы со всех концов России.

Когда тебе только посылают музыку, это не так уж плохо, знаю по собственному опыту. Можно довольно быстро просмотреть партитуру, особенно если сразу видишь, что она безнадежна. Конечно, если ты хочешь изучить музыку досконально, тебе придется читать ее с листа столько времени, сколько заняло бы исполнение, это – единственный способ получить настоящее удовольствие от чтения. Но этим методом

следует пользоваться только для хорошей музыки. «Слушать» глазами плохую музыку – пытка. Ее достаточно проглядеть. Но что делать, если бездарный композитор является и сам играет свою музыку с начала до конца?

Хуже всего, если композитор – не шарлатан и не проходимец, а просто трудолюбивый человек, обделенный талантом. В таких случаях ты слушаешь и думаешь: «Что ему сказать?» Музыка сочинена добросовестно, композитор сделал все, что мог; другое дело, что он может очень немного. Можно сказать, почти ничего не может. В Консерватории его научили грамотно писать ноты, и это все, на что он способен. К тому же такие композиторы – как правило, очень милые и очень нуждающиеся люди.

Ну, и что прикажете с ними делать? Сказать хорошему человеку, что он написал бездарную вещь? Да ведь он даже не поймет, что так уж плохо в его любимом детище. В конце концов, все кажется в порядке. Бессмысленно пытаться что-либо объяснять. Но предположим, ты в самом деле возь-

мешься за объяснения (а это долгое, трудное и нудное занятие) и он действительно поймет. Ну и что с того? Этот человек все равно не может сделать ничего лучше. Выше головы, как говорится, не прыгнешь. В таких случаях я говорю своему посетителю: «Ну, в общем, нормально, почему бы нет?»

Думаю, Глазунов выбрал правильную линию поведение в подобных ситуациях. Он умеренно и спокойно хвалил такие работы, как бы рассматривая музыку и размышляя. Иногда он использовал свой золотой карандаш где-нибудь на второй или пятнадцатой странице, чтобы добавить резкости или гладкости или внести какое-то еще пустячное изменение. «В общем, все нормально, все хорошо; но здесь, пожалуй, не очень хорош переход от трехдольного к четырехдольному размеру». Чтобы композитор не подумал, что Глазунов уделил его работе недостаточно внимания.

Другой формой музыкальной пытки, которой подвергался Глазунов, было обязательное посещение концертов. Это была почти что его должность. Эту пытку я понимаю очень хорошо, потому что сам не раз ей подвергался.

Но тут не все так однозначно, как могло бы показаться на первый взгляд. Легче всего оценить это все словом «несчастный». Если посмотреть, то Глазунов и был несчастным человеком, который захлебывался под тоннами нот, которого тащили на тысячи концертов. Но по временам, я готов поклясться, это ему нравилось. Я поймал себя на том, что, как ни странно, мне это нравится. Композитор звонит и просит тебя прослушать его сочинение и высказать свое мнение. Ну, ты соглашаешься, тихо ругаясь. И думаешь, зачем вообще этот человек существует на свете. Ты думаешь словами Саши Черного о рябой девице:

«Зачем она замуж не вышла? Зачем (под лопатки ей дышло!) Ко мне направляясь, сначала Она под трамвай не попала?»

А потом композитор перезванивает и говорит, что приглашение срывается, потому что ему надо лететь в Ташкент или что его дядя болен. И ты искренне огорчаешься, что намеченное прослушивание не состоится.

В конце концов, я люблю слушать музыку. Это далеко не то же самое, что просто любить музыку. Конечно, глупо говорить, что я люблю музыку, это ясно без слов. Мне нравится всякая музыка – от Баха до Оффенбаха. Но я люблю только хорошую музыку, то есть ту, которую считаю хорошей в данный момент времени. Но при этом мне нравится ***слушать*** любую музыку, в том числе и плохую.

Это – профессиональная болезнь, тяга к нотам. Мозг находит хлеб насущный в любой комбинации звуков. Он постоянно работает, проделывая различные сочинительские операции.

Когда я слушаю оркестровую музыку, я мысленно делаю ее фортепьянное переложение. Я слушаю, и тем временем мои пальцы пробуют сыграть, чтобы понять, подходит ли это для рук. А когда я слушаю фортепьянную музыку, то мысленно проигрываю ее в оркестровой версии. Это – болезнь, но приятная. Как чесать, когда чешется.

Я намеренно трачу время на разговор о чудаках-композиторах. «Сказка – ложь, да в ней намек», как поют в «Золотом Петушке» Римского-Корсакова. Может показаться, что эти чудаки живут неправильно, не так, как все остальные, и впустую тратят время на разную ерунду под видом сочинительства. Но они выбрали именно этот странный путь. Может, они и проиграли, но искусство в целом выиграло. Оно стало более чистым, нравственным – не в лицемерном смысле этого слова. Понимающий человек знает, что я имею в виду. Можно быть сифилитиком и при этом – нравственным человеком. Можно быть и алкоголиком. Чистая справка из поликлиники не гарантирует, что перед вами – здоровый человек.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Многие из нынешних композиторов могут показать медицинское свидетельство, доказывающее у них нет венерических болезней, но они прогнили изнутри. Их души воняют. Именно поэтому я борюсь за «свежее и крепкое», как сказал Римский-Корсаков. Мне очень не хватает этого ощущения. Но если бы на каком-нибудь собрании композиторов я поднял вопрос композиторской этики, меня бы засмеяли. Они забыли, что это такое.

Меня, например, потрясло, как широко распространен в нашей музыке плагиат. Откуда пришла эта зараза, эта мерзость? Я не говорю о подражании или случайных заимствованиях. Как говорит один мой коллега, нет музыки, которая бы состояла только из себя самой, то есть музыка – это не дистиллированная вода, и она не может быть совершенно прозрачной и стилистически чистой. Любая пьеса в определенном смысле напоминает какую-то другую музыку.

Но я имею в виду не это, я говорю сейчас о самом бесстыдном, явном переписывании, с которым у нас связано более чем достаточно скандалов. Одна дама, член Союза композиторов, просто берет и переписывает симфонии американских композиторов, от первой ноты до последней, без малейшего изменения. А когда ее поймали – кстати, совершенно случайно – стала утверждать, что просто пошутила. Ничего себе шуточки! Надо полагать, ее работы, так удачно приспособленные к нашему социалистическому искусству, даже собирались издавать. Во всяком случае, ей за них заплатили. И это ничтожество преподавало композицию в Московской консерватории! Представляю, чему она могла научить своих студентов. А что, неплохая идея: «Музыкальный плагиат, семинар профессора Такой-то – такой-то, по понедельникам и четвергам».

Я знаю, мне скажут, что этот случай – нетипичный. Но я думаю, что типичный. В этом беззастенчивом воровстве нет ничего случайного, кроме того факта, что ее поймали. Слу-

чайность – в том, что, когда сия бесстыжая дама показывала свое «сочинение» в Союзе композиторов, среди наших коллег нашелся композитор-эрудит, который узнал вещь Уильяма

Шумана. У него дома даже была ее запись. Вот это – совершенно нетипично. Можно сказать, случайно. Большинство наших композиторов не хотят забивать свои мозги. Сначала это было запрещено, а потом, когда разрешили, показалось слишком сложным. Люди чересчур ленивы. Куда легче просто отмести эту музыку как гнилой продукт декадентского Запада.

Я сейчас говорю о современной западной музыке. Но, к сожалению, их знание классической западной музыки также весьма обрывочно. Я нередко сталкиваюсь с людьми, которые слышали о Малере и Брукнере, но никогда не заглядывали в их партитуры, ни разу! Они знают несколько популярных мелодий Вагнера. И не только Вагнера; у них – самое смутное представление и о Шумане, и о Брамсе (не считая симфоний).

Конечно, в частной беседе нельзя проэкзаменовать коллегу, это невежливо, можно задеть его самолюбие. Но я был председателем Государственной экзаменационной комиссии на композиторском отделении Московской консерватории. А, как известно, студенты-композиторы по окончании Консерватории становятся членами Союза. У них у всех внушительный «творческий» багаж: симфонии, оперы, – но они не знают музыки. Мало того, что они не знают западной музыки, они не знают своей родной музыки. Но это – результат уже другого явления.

Западную музыку безжалостно кляли и скрывали, на экзаменах за излишне тесное знакомство с ней снижали оценки, а русскую музыку студентам пихали в глотку и говорили всякие глупости вроде того, что она развивалась самостоя-

тельно, сама из себя, без связи с чем бы то ни было. Знаете, вроде как: «Россия – родина слонов»105.

И вот результат: история русской музыки, преподававшаяся в наших вузах, приобрела смехотворный характер, и отвращение к ней студентов можно понять, хотя и не оправдать. В конце концов, инструкции и лекции – одно, но настоящая-то музыка – совсем другое. Обычное расхождение между словом и делом. И позор, что студенты не понимают этой разницы и считают, что безграмотность – форма оппозиции. Я разговаривал с некоторыми взрослыми людьми, которые гордились тем, что не знают или не

любят Глинку.

Конечно, эта всеобщая музыкальная безграмотность – только один из факторов, которые способствуют расцвету плагиата, но ясно, что далеко не единственный. Тому очень много причин. Во-первых, алчность, но также и уверенность, что никто тебя не поймает. Они не боятся быть пойманными и опозоренными.

Все трагедии разворачиваются подспудно, разбиваются судьбы. У меня есть приятель, который, выпив, признался, что зарабатывает на жизнь сочинением песен за одного очень популярного композитора. Он назвал, кого именно.

«Правда ведь, народ любит эти песни? – усмехнулся он. – Ведь они – о героизме, отваге, благородстве и прочих прелестях». Он рассказал мне, как это происходит – великолепная картина, прямо по Достоевскому. «Соавторы»

105 Имеется в виду националистическая кампания, развернутая вскоре после войны для борьбы «с низкопоклонством перед иностранцами». Как и все.тоталитарные кампании, она приняла гротесковые формы. В школе детей учили, что все важнейшие изобретения сделаны в России; что русские писатели, композиторы, художники ничего никогда не заимствовали у Запада; французскую булку переименовали в «городскую». Все эти официозные потуги не могли не давать повода для множества анекдотов, один из которых цитирует Шостакович.

встречаются в общественной уборной. Один передает другому деньги, а тот ему – ноты новой песни о благородстве. Потом заговорщики для достоверности писают.

Такова высокая и поэтичная основа рождения очередного бесценного творения, которому предстоит еще выше поднять моральный уровень народа.

Я сказал своему приятелю: «Я вышвырну этого мерзавца из Союза». (Я тогда был секретарем Союза композиторов РСФСР.) Он мгновенно протрезвел и закричал: «Только попробуйте! Я скажу, что вы на него клевещете». Я спросил: «Почему? Вы же только что сами рассказали мне о нем». И он ответил: «Я буду отрицать это, скажу, что это ложь. Я из-за вас потеряю кусок хлеба. Он хорошо и вовремя платит, я перед ним в долгу. Он дает мне жить, и спасибо ему за это. Я обвиню вас в клевете, если вы только попытаетесь сказать что-нибудь. Вы окажетесь клеветником и лжецом».

И я ничего не сказал, пусть все идет как шло. Почему? Сам не знаю. Да, я не должен был так поступать. Но я никогда ничего не довожу до конца. Наверно, испугался, что меня назовут лжецом. А кому приятно слышать о себе такое? Я желаю оставаться честным человеком во всех отношениях.

Граждане, в истории музыки началась новая эра, новая и неслыханная! Теперь мы уже имеем дело не с простым плагиатом. При плагиате вор боится, что его уличат. Но теперь – в страхе живет человек, который знает правду. Потому что он оказывается один на один с четко отлаженным процессом, огромной работающей машиной, которой он, дурак, хочет сунуть руку в колеса. Ясно, что ее перемелет.

Я отступил, хотя должен был довести дело до конца. Я должен был его исключить. Но тогда мой приятель остался бы без работы. Конечно, это была гадкая работа, ему следовало заниматься чем-то более стоящим. Но я его пожалел.

Или просто умыл руки? Бессмысленно связываться с плагиаторами и мерзавцами, если власть – в их руках. Весь

мир может кричать, что человек – подлец и подонок, а он будет себе жить и процветать. И не колыхнется ни волосок в его усах, если, конечно, у него есть усы.

Возьмите удивительный взлет Мухтара Ашрафи, композитора, знаменитого не только в его родном Узбекистане. Он – обладатель двух Сталинских премий, Народный артист СССР, профессор. Он даже награжден орденом Ленина. Я так хорошо знаю его звания и награды потому, что изучал его дело. Он оказался беззастенчивым плагиатором и вором. Я был председателем комиссии, которая исключила его. Мы копались в дерьме, «анализируя» его музыку, слушая показания свидетелей. Мы прижали Ашрафи к стенке. Проделали изнурительную работу – и, как оказалось, совершенно впустую. Сначала мы, казалось, достигли некоторого результата: его исключили из Союза композиторов. Но недавно я читал журнал, не помню уж какой именно, и увидел знакомое имя. Ашрафи давал интервью. Он снова был у власти, делился творческими планами, которые оказались весьма обширными. Как тут не умыть руки, не послать все к черту!

Я думаю, самая большая опасность для композитора – потеря веры. Музыка, как и искусство вообще, не может быть циничной. Музыка может быть горькой и безысходной, но не циничной. А в этой стране любят путать цинизм с отчаянием. Если музыка

трагична, говорят, что она цинична. Меня не раз обвиняли в цинизме, и, между прочим, не только правительственные чиновники. Свою лепту внесли и Игори и Борисы из числа здешних музыковедов. Но отчаяние и цинизм – разные вещи, Так же, как цинизм и тоска. Когда человек в отчаянии, это значит, что он еще во что-то верит.

Циничной часто бывает самодовольная музычка. Она тихая и спокойная, композитору на все наплевать. Это – чушь, а не искусство. И это нас окружает. Грустно говорить об этом, потому что цинизм не свойственен русской музыке. У

нас не было такой традиции. Не хочу брюзжать и донимать всех призывами к гражданственности, я просто хочу разобраться в причинах цинизма. А в поиске причин многих интересных явлений, как мне кажется, надо обратиться к революции, потому что именно она перевернула сознание множества людей, коренным образом перевернула. Я имею в виду так называемый культурный слой.

Условия жизни этого слоя претерпели резкое изменение, и неожиданность этой перемены была как удар промеж глаз. Люди не были готовы к такому. Они профессионально занимались литературой и искусством. Это была их работа, их поле деятельности, и внезапно все на этом поле изменилось.

Никогда не забуду одного случая, о котором мне рассказал Зощенко. Он произвел на Зощенко сильное впечатление, и он часто вспоминал о нем. Зощенко знал в Петербурге поэта Тинякова, хорошего, даже талантливого, поэта. Тиняков писал довольно изысканные стихи про предательство, розы и слезы. Он был изящным человеком, денди.

Зощенко вновь встретил его после революции, и Тиняков вручил ему экземпляр своей последней книги. Там не было ничего о любви, цветах и других высоких материях. Это были талантливые стихи, Зощенко называл их творениями гения, а он был серьезным критиком: Анна Ахматова с трепетом давала ему читать свою прозу. Новые стихи Тинякова были посвящены голоду поэта – это была их центральная тема. Поэт прямо заявлял:

«И любой поступок гнусный Совершу за пищу я».

Это было прямое, честное утверждение, которое не осталось пустым звуком. Всем известно, что слова поэта часто расходятся с его делами. Тиняков стал одним из редких исключений. Поэт, еще не старый и все еще интересный мужчина, стал просить подаяния. Он стоял в Ленинграде на

людном перекрестке с табличкой «Поэт» – на шее и со шляпой – на голове. Он не просил – он требовал, и испуганные прохожие давали ему денег. Тиняков хорошо зарабатывал таким образом. Он хвастался Зощенко, что зарабатывает намного больше, чем прежде, потому что людям нравится давать деньги поэтам. После тяжелого трудового дня Тиняков шел в дорогой ресторан, где ел и пил и встречал рассвет, после чего возвращался на свой пост.

Тиняков стал счастливым человеком, ему больше не надо было притворяться. Он говорил то, что думал, и делал то, что говорил. Он стал хищником и не стыдился этого.

Тиняков – это крайний случай, но не исключительный. Многие думают так же, как он, только другие культурные личности не говорят этого вслух. И их поведение не выглядит столь вызывающим. Тиняков обещал в своих стихах «пятки вылизать врагу» ради пищи. Многие культурные люди могли бы повторить гордый крик Тинякова, но предпочитают помалкивать и потихоньку «лизать пятки».

Психология моего современника-интеллигента изменилась коренным образом. Судьба заставила его бороться за существование, и он боролся со всей яростью бывшего интеллигента. Ему было уже все равно, кого прославлять, а кого гневно обличать. Такие мелочи больше не имели значения. Важно было только – пожрать, ухватить, пока жив, столько радости жизни, сколько возможно. Мало назвать это цинизмом – это психология преступника. Меня окружало множество Тиняковых; кто-то из них был талантлив, кто-то – нет. Но они трудились рука об руку. Они старались сделать нашу эпоху циничной и преуспели в этом.

В 1949 г. под давлением Сталина Шостакович приехал в Нью-Йорк на Культурную и научную конференцию за мир во всем мире. У него сохранились очень неприятные воспоминания о путешествии, особенно о назойливости американских репортеров.

Слева направо: официальный глава советской делегации писатель Александр Фадеев, Норман Мейлер, Шостакович, Артур Миллер, доктор Уильям Олаф Стэплдон из Англии.

– ˆШЕш

15 декабря 1949 г Шостакович с женой Ниной в ложе Ленинградской филармонии на первом представлении оратории «Песнь о лесах». Справа – жена дирижера, г-жа Мравинская. В этом зале двадцатью тремя годами ранее состоялась триумфальная премьера Первой симфонии девятнадцатилетнего композитора.

4 «б ъЦЖш л?
Чˆ ^^ЕГ ^'

Поль Робсон и еврейский актер Соломон Михоэлс. Михоэлс. убитый в 1948 г. по распоряжению Сталина. был рьяным защитником музыки Шостаковича.

га

JTSTT

– tin ¦•г

Титульный лист сборника песен на идиш, опубликованного в Москве в 1970 г. под редакцией и с предисловием Шостаковича. В предисловии он выражает свое восхищение еврейской народной музыкой.

С матерью, Софьей Васильевной, 1951 г.
Она скончалась четырьмя годами позже
со словами: «Вот я и освобождена от
нелегких обязанностей матери».

В гримерной с сыном Максимом.
Москва, 1965 г.
Максим запомнил слова отца:
«Артист на сцене – это солдат на
передовой. Как бы ни было
тяжело, отступать нельзя».

Шостакович аккомпанирует на представлении своего вокального цикла

«Из еврейской народной поэзии». Ленинград, 1956 г.

1959 г.. первый визит в Москву Нью-йоркского филармонического оркестра под руководством Леонарда Бернстайна. Шостакович выделял Бернстайна среди других дирижеров ("Wide World").

Шостакович за работой.
Ему не требовалось никаких
особых условий, чтобы сочинять
музыку. Даже шум не мог ему
Со своей
третьей женой,
Ириной. Ц
(Его второй
брак был
несчастливым
и недолгим)

Аарон Копленд вручает Шостаковичу диплом почетного члена Американской академии искусств и литературы в зале Чайковского в Москве. 1960 г. Шостакович относился с иронией к таким дипломам, но аккуратно развешивал их на стенах.

Прослушивание музыкантов из Киргизской республики, 1963 г. Слева от Шостаковича -Вано Мурадели, слава которого в русской музыке в основном связана с тем,что в 1948 году его вместе с Шостаковичем обвинили в формализме.

.m ˆf`Jjav |

С Соломоном Волковым. Ленинград, 1965 г.

На представлении своего последнего квартета. Ленинград, 1974 г.

Л. ШОСТАКОВИЧо товтмютсн_- *
ТРИНАДЦАТАЯ СИМФОНИЯ
THIRTEENTH SYMPHONY
ом снимет* мел. м*» ыгиа
_' I» .«•'¦()
На своей даче под Москвой с внуком.
catircta* leonelatut

S/
y/. amp;t*ubu*;
/.' Ja л

Начав работать над этой книгой, Шостакович подарил Волкову партитуру своей тринадцатой симфонии («Бабий Яр») с посвящением: «Доргому Соломону Моисеевичу Волкову с наилучшими пожеланиями. Д. Шостакович. 3 V 1975. Репино»
На репетиции оперы «Нос», воскрешенной в Советском Союзе после сорокачетырехлетнего забвения: смена линии партии
Справа налево: Шостакович, дирижер постановки Геннадий Рождественский, Соломон Волков. Посвящение гласит: «Соломону Волкову в память о «Носе» - Геннадий Рождественский. 16.10.75»

Шостакович зачитывает одну из своих бесчисленных официальных речей. Слева – Екатерина Фурцева, в то время министр культуры Советского Союза.

Похороны Шостаковича, 14 августа 1975 г, в Новодевичьем монастыре в Москве. Арам Хачатурян целует руку покойного; рядом с ним его жена. Нина Хачатурян. Крайняя слева – вдова Шостаковича. Ирина; справа -его сын. Максим, обнимающий свою сестру, Галю и своего сына. Между ними Соломон Волков.

Я очень люблю Чехова, он – один из моих любимейших писателей. Я прочитал и перечитал не только его рассказы и пьесы, но и записки и письма. Конечно, я не историк литературы и не могу дать достойной оценки великому русскому писателю, который, я считаю, не до конца изучен и, конечно, не всегда правильно понят. Но если бы мне вдруг понадобилось написать диссертацию о каком-то писателе, то я бы выбрал Чехова, настолько я ощущаю свою близость с ним. Читая его, я иногда узнаю себя, чувствую, что на месте Чехова поступил бы точно так же, как он в реальной жизни.

Вся жизнь Чехова – пример чистоты и скромности, причем, скромности не показной, а истинной. Вероятно, поэтому мне не нравятся некоторые посмертные издания, которые можно сравнить с ложкой дегтя в бочке меда. Мне, в частности, очень жалко, что издана переписка Антона Павловича с женой: она настолько интимна, что большую ее часть не следует публиковать. Я говорю это из уважения к ответственности, с которой писатель относится к своей работе. Он не издавал своих произведений, пока не доводил их до уровня, который считал, по крайней мере, достойным.

С другой стороны, читая письма Чехова, начинаешь лучше понимать его творчество, так что у меня двойственное отношение

к этому вопросу. Порой мне кажется, что Чехову не понравилось бы увидеть свои письма напечатанными, а иногда думаю, что это бы его не расстроило. Возможно, у меня предвзятое отношение, потому что я нахожусь под впечатлением того, что прочитал все написанное Чеховым, включая его письма.

Именно Чехов сказал, что надо написать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне; и добавляет: «Вот и все». А еще Чехов говорил, что Россия – страна жадных и ленивых людей, которые ужасно много едят, пьют, любят спать днем и ужасно храпят. В России женятся, чтобы содержать дом в порядке, и берут жен из соображений социального престижа. У русских – сознание собаки: когда их бьют, они тихо скулят и забиваются в угол, а когда щекочут за ухом, виляют хвостом.

Чехов не любил разговоров на высокие темы, они вызывали у него отвращение. Как-то к нему приехал приятель и сказал: «Антон Павлович, что мне делать? Я гибну от рефлексии!» Чехов ответил: «Пейте меньше водки». Я помню его совет и часто пользуюсь им. Когда мы встречались с Зощенко в доме Замятина, он все говорил мне о своих размышлениях, подробно излагал, почему он так подавлен, и делился своими сложными планами преодоления рефлексии. Мне хотелось сказать: «Просто пейте меньше водки».

Зощенко все время приставал ко мне, пытаясь избавить меня от меланхолии: «Почему вы так мрачны? Позвольте мне объяснять причину, и вам сразу станет легче». На это я ответил грубо: «Почему бы нам вместо этого не сыграть в карты?»

Я был здравомыслящим человеком, весьма скептичным, со здоровым скептицизмом, а Зощенко твердил свой рефрен: «Меланхолия типична для юности. Не будьте меланхо-

личны». Он убеждал меня заглянуть в себя, чтобы изгнать мою меланхолию, и так далее. При этом он не обижался, когда я прерывал его, его не обижало мое стойкое душевное здоровье.

Зощенко напоминал мне Чехова за исключением одного. Хотя он много кем поработал: и сапожником, и милиционером (в его честь я написал «Марш советской милиции»), – но не был врачом. А Чехов-то было доктором, и именно поэтому он презирал медицину во всех формах. Он говорил: «Что значит жить согласно законам науки? У нас есть законы, но нет науки». У Зощенко же, наоборот, было огромное уважение к медицинской науке. Вот где ошибка! Доктора уверены, что все болезни – от простуд. И об этом также говорил Чехов.

Мне нравится, что Чехов был человеком, лишенным лицемерия. Например, он написал без смущения, что, когда дело доходит до девочек, он – профессионал. А в другом письме он

описывает, как они с одним профессором из Харькова решили напиться. Они пили и пили, и, наконец, сдались. Ничего не вышло, и утром они проснулись как ни в чем не бывало. Чехов мог выпить целую бутылку шампанского, а потом – коньяка, и не опьянеть.

Я читаю Чехова с жадностью, потому что знаю, что могу найти важные мысли о начале и конце жизни. Помню, я как-то случайно натолкнулся у Чехова на мысль о том, что русский человек действительно живет только в тридцать лет. В юности мы торопимся, думаем, что все впереди, спешим, хватаемся за все подряд. Мы наполняем свои души всем что ни попадя. А после тридцати наши души полны серой обыденностью. Это удивительно верно!

У Чехова были замечательные мысли о конце жизни. Он считал бессмертие, жизнь после смерти в любой форме ерундой, потому что это суеверие. Он говорил, что надо

мыслить ясно и смело. Чехов не боялся смерти. «Как я был одинок в жизни, так и буду лежать один в могиле».

Вот Гоголь, тот умер от страха перед смертью. Я впервые услышал об этом от Зощенко. Позже я проверил это и убедился, что так все и было. Гоголь не сопротивлялся смерти, фактически он сделал все, что мог, чтобы приблизить ее. И окружающие замечали это, об этом говорится во многих воспоминаниях о Гоголе.

Страх перед смертью, – может быть, – самое сильное душевное движение. Я иногда думаю, что нет чувства более глубокого. Ирония состоит в том, что под влиянием этого страха люди пишут стихи, прозу и музыку, то есть пытаются укрепить свою связь с жизнью и усилить влияние на нее.

Эти неприятные мысли не минули и меня. Тогда я попытался убедить себя, что не должен бояться смерти. В этом смысле я следовал идеям Зощенко, искал в них поддержку, но они показались мне довольно наивными. Как можно не бояться смерти? Смерть – неподходящая тема для советского искусства, и пишущий о смерти похож на того, кто прилюдно сморкается в рукав. Вот откуда происходят названия типа «Оптимистическая

трагедия». Хотя это полная чушь: трагедия есть трагедия, и оптимизм не имеет к ней никакого отношения.

Мне всегда казалось, что я не одинок в своих мыслях о смерти и что других людей они также волнуют, несмотря на то, что они живут в социалистическом обществе, в котором даже трагедии получают эпитет «оптимистические». Я написал много работ, отражающих мое понимание этого вопроса, и, как мне кажется, это не особенно оптимистические работы. Самой важной из них я считаю Четырнадцатую симфонию, и не без основания.

Думаю, что работа над этими сочинениями положительно повлияла на меня, и я теперь меньше боюсь смерти. Или, скорее, я свыкся с мыслью о неизбежном конце и воспри-

маю его как должное. В конце концов, таков закон природы, и никто еще этого не избежал. Я – за рациональный подход к смерти. Мы должны побольше думать о ней и свыкаться с мыслью о смерти. Мы не можем позволить страху смерти подкрасться к нам исподтишка. Надо сделать этот страх привычным, и один из путей к этому – писать о нем.

Я не думаю, что писать и размышлять о смерти – симптом болезни, так же, как не считаю это признаком старости. Я думаю, что чем раньше человек начнет думать о смерти, тем меньше глупостей наделает. Так или иначе, для молодых людей считается неподходящим писать о смерти. Почему? Когда ты думаешь и пишешь о смерти, ты преодолеваешь какой-то рубеж. Во-первых, у тебя есть время продумать вещи, связанные со смертью, и ты избавляешься от панического страха. А во-вторых, ты пытаешься наделать меньше ошибок. Именно поэтому меня не очень заботит, что скажут о Четырнадцатой симфонии, хотя я слышал больше нападок на нее, чем на любую другую из моих симфоний.

Меня могут спросить: «Как так? А "Леди Макбет"? А Восьмая? А множество других работ?» Не думаю, что у меня найдется хоть одно произведение, которое бы не подверглось критике, но критика критике рознь. Тут она исходит от людей, которые претендуют на то, чтобы считаться моими друзьями. А это – совсем другое дело, такая критика обижает.

В Четырнадцатой симфонии вычитывают идею: «Смерть всесильна». Хотят, чтобы финал был утешителен, говорил, что смерть – это только начало. Но это не начало, это – на самом деле конец, потом уже ничего не будет, ничего!

Я считаю, что надо смотреть правде в глаза. Часто у композиторов не хватает для этого смелости, даже у самых великих, как Чайковский или Верди. Вспомните «Пиковую даму». Герман умирает и после этого звучит музыка, которую старый циник Асафьев описал как «образ влюбленной

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Лизы, порхающей над трупом». Каково? Вот он, труп, и Лиза не имеет к нему никакого отношения. И трупу безразлично, чей образ порхает над ним.

Чайковский поддался соблазну утешения – знаете, это самое лучшее в лучшем из миров. Мол, что-то будет порхать и над вашим трупом. Образ Лизы или какие-то флаги. Со стороны Чайковского это было трусостью.

Верди в «Отелло» сделал точно то же самое. Рихард Штраус назвал одну из своих симфонических поэм «Смерть и преображение». Даже Мусоргский, уж на что мужественный человек, побоялся взглянуть правде в лицо. После смерти Бориса в «Борисе Годунове» в музыке рождается такая мажорная тональность, что мажорней некуда.

Отрицать смерть и ее власть бесполезно. Отрицай или нет, ты все равно умрешь. Но понимать это вовсе не значит – склониться перед смертью. Я не создаю культа смерти, я не воспеваю ее. Мусоргский тоже не пел хвалы смерти. Смерть в циклах его песен выглядит ужасной, и, самое главное, преждевременной.

Глупо бороться со смертью как таковой, но можно и должно бороться против насильственной смерти. Плохо, когда люди безвременно гибнут от болезни или нищеты, но куда хуже, когда человека убивает другой человек. Я думал обо всем этом, когда оркестровал «Песни и пляски смерти», и эти же мысли нашли отражение в Четырнадцатой симфонии. Я не выступаю в них против смерти, я выступаю против тех извергов, что убивают людей.

Именно поэтому для своей Четырнадцатой я выбрал «Ответ запорожских казаков турецкому султану» Аполлинера. Все сразу вспоминают известную картину Репина106 и

радостно улыбаются. Но у моей музыки мало сходства с живописью Репина. Будь у меня талант Аполлинера, я бы обратился к Сталину с таким стихотворением. Я сделал это с помощью музыки. Сталин умер, но вокруг – более чем достаточно тиранов. Частью Четырнадцатой стало и другое стихотворение Аполлинера – «В тюрьме Сантэ». Я думал о тюремных камерах, ужасных дырах, где люди, похороненные заживо, все еще

надеются, что кто-то придет за ними, вслушиваются в каждый звук. Это кошмарно, можно сойти с ума от ужаса, и многие не выдерживают этого гнета и теряют разум. Я знаю об этом.

Ожидание казни – тема, которая всю жизнь мучила меня. Многие страницы моей музыки посвящены ей. Когда-то я пытался объяснить это исполнителям, надеясь, что они лучше поймут смысл работы. Но потом я сдался. Плохому исполнителю ничего не объяснишь, а талантливый – должен сам это ощутить. Все же в последние годы я убедился, что слово более действенно, чем музыка. К сожалению, это так. Когда я соединяю музыку со словами, труднее извратить мои намерения.

Я обнаружил, к своему удивлению, что человек, который считается величайшим дирижером, не понимает моей музыки107, Он говорит, что в Пятой и Седьмой симфониях я хотел написать ликующие финалы, но не справился. Этому человеку невдомек, что я никогда не думал ни о каких ликующих финалах, да и какое тогда могло быть ликование? Думаю, всем ясно, что происходит в Пятой. Радость вызвана насильственно, возникает из-под палки, как в «Борисе Годунове». Как будто кто-то бьет тебя палкой и приговаривает: «Твое дело – радоваться, твое дело – радоваться», – и ты

106 Картина Ильи Ефимовича Репина (1844-1930), изображающая живописную группу запорожских казаков, пишущих письмо султану Махмуду IV – «икона» современной российской массовой культуры. Интересно отметить, что Аполлинер (французский поэт польского происхож-

дения) вдохновился живописью Репина (как предполагают исследователи), и создал свое стихотворение, которое, в свою очередь вдохновило Шостаковича (русского композитора польского происхождения). 107 Евгений Мравинский.

поднимаешься, шатаясь, и маршируешь, бормоча: «Наше дело – радоваться, наше дело – радоваться».

Что это за апофеоз? Надо быть полным чурбаном, чтобы не услышать этого. Фадеев108 это услышал и записал в своем дневнике, для себя лично, что финал Пятой – непоправимая

трагедия. Должно быть, он почувствовал это своей пьяной русской душой.

Люди, которые пришли на премьеру Пятой в превосходном настроении, плакали! И смешно говорить о триумфальном финале Седьмой! Для этого – еще меньше оснований, но, однако, такие интерпретации действительно появляются.

Слова – некоторая защита против полного идиотизма, любой дурак поймет, если есть слова. Полной гарантии нет, но текст действительно делает музыку доступней. Доказательство тому – премьера Седьмой симфонии. Я начал писать ее под глубоким впечатлением от Псалмов Давида; в симфонии говорится о чем-то большем, но толчком послужили Псалмы. Я начал писать. У Давида есть изумительные слова о крови, что Бог карает за кровь. Он не забывает криков жертв, и так далее. Я волнуюсь, когда думаю о Псалмах.

Если бы перед каждым исполнением Седьмой читались Псалмы, о ней было бы написано меньше глупостей. Не очень приятная мысль, но, похоже, что это так. Слушатели не до конца понимают ноты, и слова им помогают.

Это подтвердилось на заключительной репетиции Четырнадцатой. Даже дурак Павел Иванович Апостолов109 понял, о чем симфония. Во время войны товарищ Апостолов

108Александр Александрович Фадеев (1901-1956), писатель, поставленный Сталиным во главе Союза писателей. Он подписал много ордеров на арест писателей (как и главы других «творческих» союзов по отношению к своим членам). После изменения советской внутренней политики покончил жизнь самоубийством.

109Павел Иванович Апостолов (1905 – 19 июля 1969), полковник,секретарь парторганизации Московского отделения Союза композиторов.

командовал дивизионом, а после войны – нами, композиторами. Все знали, что до этого дебила невозможно достучаться, но Аполлинер оказался сильнее. И товарищ Апостолов, там же на репетиции, упал замертво. Я чувствую себя очень виноватым, я совершенно не собирался убивать его, даже несмотря на то, что он, конечно, был небезопасным человеком. Он въехал на белом коне и отменил музыку.

Уже после смерти Апостолова меня потрясли два факта. Факт номер один: товарищ Апостолов (что за имя!) в юности занимался на вокальных курсах, названных в честь Стравинского. Бедный Стравинский! Это как в шутке Ильфа: «Иванов решил нанести визит королю. Узнав об этом, король отрекся от престола». Факт номер два: товарищ Апостолов тоже был композитором, автором

десяти траурных пьес, включая «Звезды над обелиском», «Минута молчания» и «Герои бессмертны». Такова его жизнь.

В конце концов, смерть проста. Это – как говорит Земляника у Гоголя: «Человек простой: если умрет, то и так умрет, а если выздоровеет, то и так выздоровеет». Когда понимаешь это, многие вещи видятся более простыми и на многие вопросы отвечаешь проще.

Меня часто спрашивают, почему я делаю то-то и с?-то и говорю так-то и сяк-то, почему я подписываю такие-то и сякие-то статьи. Я отвечаю разным людям по-разному, потому что разные люди заслуживают разных ответов. Например, Евтушенко когда-то задал мне вопрос такого сорта, и я запомнил это, я считаю Евтушенко талантливым человеком. Мы сделали довольно много вместе и, возможно, будем сотрудничать еще. Я написал свою Тринадцатую симфонию на его стихи и другую работу, симфоническую поэму «Казнь Степана Разина». Одно время поэзия Евтушенко волновала меня больше, чем теперь. Но дело не в этом. Он – работяга; думаю, он упорно трудился. И имеет право задавать мне вопросы. Я ему ответил, как мог.

240
241

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Евтушенко сделал большое дело для народа, для читающей публики. У его книг огромный тираж, советские тиражи, должно быть, составляют миллионы, возможно, больше. Многие из его очень важных стихов были напечатаны в газетах: например, «Наследники Сталина» в «Правде», «Бабий яр» в «Литературной газете», – а у них миллионные тиражи. Стихи Евтушенко, такие как те, что я назвал, честны и правдивы. Любому было бы полезно почитать их, и, надо сказать, это – немаловажное обстоятельство . Эти серьезные, правдивые стихи доступны почти всем в стране. Ты можешь купить книгу или газету со стихами Евтушенко, пойти в библиотеку или любой читальный зал и спросить газету или журнал со стихотворением. Важно, чтобы это можно было сделать спокойно, легально, не оглядываясь по сторонам, без страха.

Люди не привыкли к чтению стихов. Они слушают радио, читают газеты, но не стихи, во всяком случае не часто. А вот если стихи – в газете, то, естественно, вы прочитаете их, особенно – правдивые стихи. Такие вещи сильно действуют на человека.

Важно, чтобы вещь можно было перечитать, вникнуть в нее и обдумать, и сделать это в спокойной, нормальной обстановке; не слушая по радио, а прочитав глазами.

По радио невозможно даже толком расслышать, да и время может быть неподходящим: слишком рано утром или слишком поздно ночью110, когда ты не очень-то хорошо соображаешь. Ты не можешь на скаку знакомиться с произведением искусства, оно тогда не проникнет в душу, не произведет должного впечатления. А иначе для чего же создава-

Речь идет о передачах западного радио на русском языке, которые слушали, по некоторым источникам, до четверти городского населения Советского Союза. Эти передачи были основным источником информации для московской и ленинградской интеллигенции. Наилучший прием (с минимумом помех) был рано утром и поздно вечером.

лась работа? Услаждать эго автора? Тешить его гордость? Чтобы он мог считать себя лучом света в темном царстве?

Нет, это до меня не доходит: если работать не для людей, то для кого? Как говорится, полюбите нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит – хотя и это спорно. Но когда я думаю о людях, о них обо всех… Хотя почему обо всех? Не надо всех, опишите жизнь двух или трех реальных людей, всего только двух или трех. Конечно, не политических деятелей или художников, а настоящих рабочих, трудолюбивых и честных. Есть сотни занятий, о которых никогда не вспоминают, например, сторож или проводник поезда, или кровельщик.

Вот возьмите такого человека. Думаете, его биография будет так уж скучна и пуста? Сомневаюсь. Что, этот человек заслуживает презрения? Тоже сомневаюсь. Он – потенциальный читатель, слушатель и зритель любой художественной формы, большой и не очень большой. Этих людей не надо ни превращать в иконы, ни презирать.

Один человек не может научить или изменить всех людей на свете, никто не преуспел в этом, даже Иисус Христос не мог бы сказать, что ему это удалось. Никто не поставил этого мирового рекорда, особенно в наши беспокойные и нервные времена. Эксперименты по спасению всего человечества всякий раз проваливались, а сейчас кажутся и вовсе сомнительными.

На своем не столь уж долгом веку я встречал больных людей, которые были убеждены, что призваны направить человечество на правильный пути, а если не все человечество, то, по крайней мере, население своей собственной страны. Не знаю, может быть, мне так уж повезло, но я лично видел двух спасителей мира. Двух таких персонажей. Это – так сказать, патентованные спасители, да

еще я видел примерно пять кандидатов на эту должность. Может, четы-

рех. Я прикидываю и не могу припомнить точно. Как-нибудь пересчитаю тщательней.

Ладно, отставим кандидатов. У патентованных спасителей было много общего. Ты не имел права противоречить ни тому, ни другому, оба, если были не в духе, были скоры на критику в довольно несдержанных выражениях. И, самое главное, оба абсолютно презирали тех самых людей, которых собирались спасать.

Это презрение – поразительная черта. Как так может быть? За что, о великие садоводы, мудрые учителя всех наук, вожди и светила? Ладно, вы презираете простых людей, в которых нет ничего особенного, кто грязен, а не чист. Но почему тогда вас объявляют пророками и спасителями? Очень странно!

Ах да, я забыл еще одну черту, свойственную вышеупомянутым, но неназванным вождям, – их мнимую религиозность. Я знаю, что многие удивятся этому. «Хорошо, – скажут они, – с одним из спасителей ясно: он прямо называет себя на каждом углу религиозным человеком и укоряет всех остальных в недостатке веры111. Но другой-то? Уж он-то был атеистом, не так ли?»

Надеюсь, ясно, что другой – Сталин. Действительно, его считали марксистом, коммунистом и т. д., и он был главой атеистического государства и преследовал служителей культов.

Но это все – показное. Кто сейчас станет всерьез утверждать, будто бы у Сталина были какие-то мысли об общем порядке вещей? Или что у него была какая-то идеология? У Сталина никогда не было ни идеологии, ни веры, ни идей, ни принципов. Он придерживался любых взглядов, с помощью которых можно было бы тиранить остальных, поддерживать в них страх и чувство вины. Сегодня вождь и учи-

тель мог сказать одно, завтра – нечто совершенно иное. Его никогда не смущало, что сказать, лишь бы удержаться у власти.

Самый поразительный пример – отношения Сталина с Гитлером. Сталина не волновало, какая у Гитлера идеология. Он

подружился с Гитлером, как только решил, что Гитлер способен помочь ему удержать и даже расширить свои владения. У тиранов и палачей нет никакой идеологии, у них есть только фанатичная жажда власти. И все же этот фанатизм чем-то привлекает людей. Сталин видел в церкви политического врага, сильного конкурента – вот единственная причина, почему он пытался покончить с ней. Конечно, трудно назвать Сталина религиозным человеком, хотя бы потому, что он ни во что и ни в кого не верил. Но разве мало та-ких людей, как он, – ни во что не верящих, жестоких, одержимых жаждой власти, – и объявляющих себя очень религиозными?

А еще Сталина определенно можно назвать суеверным. Есть разные виды суеверия, я знаю людей, которые боятся черных кошек, числа тринадцать, другие боятся понедельников и так далее. А некоторые предрассудки связаны с религией, и я знаю многих, у кого они есть. Такой человек считает себя верующим, тогда как на самом деле он – суеверный. Мне-то лично это все равно. Я даже смеюсь, хотя иногда это весьма грустно.

Меня, например, всегда огорчала Юдина. Она была изумительным музыкантом, но мы так и не стали близкими друзьями, это было невозможно. Юдина был порядочным, добрым человеком, но ее доброта был истерична, она была религиозной истеричкой. Неловко говорить, но это – правда. Юдина падала на колени и целовала руки по малейшему поводу. Мы вместе учились у Николаева, и иногда мне было очень неловко. Николаев сделает ей замечание, а она упадет перед ним на колени. Не нравилась мне и ее одежда,

Имеется в виду Александр Исаевич Солженицын (р. 1918).

244
245

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

этакая монашеская ряса. Ты – пианистка, а не монахиня, так что ж ходить в рясе? Мне это казалось неприличным.

Юдина всегда говорила мне: «Ты далек от Бога, тебе надо стать ближе к Богу». Однако она вела себя довольно странно. Взять, к примеру, такую историю. В Москву приехал Фон Караян, все оцеплено, билеты достать невозможно. Вход окружен милицией, конной и пешей. Юдина уселась перед театром и

разложила свою юбку. Естественно, к ней подошел милиционер: «Гражданка, вы нарушаете порядок. В чем дело?» А Юдина в ответ: «Я не уйду отсюда, пока не попаду на концерт».

Может так вести себя религиозный человек? Мне рассказывали, что на концерте в память Ленина Юдина начала читать со сцены стихи Пастернака. Конечно, разразился скандал. И в результате ей запретили выступать в Ленинграде. Ну, к чему вся эта показуха? Что, она была профессиональной чтицей? Нет, она была выдающейся пианисткой, и ей следовало играть на рояле. Даря людям радость и утешение.

Однажды я столкнулся с нею на кладбище, она била земные поклоны. Она в очередной раз сказала: «Ты далек от Бога, тебе надо приблизиться к Богу». Я отмахнулся и пошел дальше. Что, это – истинная вера? Нет, всего лишь суеверие, имеющее весьма косвенное отношение к религии.

Сталинское суеверие также имело отношение к религии. Это становится очевидным из множества фактов, которые мне известны, и о некоторых их них я расскажу. Например, я знаю, что у Сталина была тяга к людям из духовенства. Думаю, причина ясна. Тут, наверно, стоит учесть, что наш вождь и учитель был семинаристом. Он ребенком поступил в церковную школу, закончил ее и продолжил учебу в православной семинарии.

Конечно, в «Краткой биографии»112 Сталина говорится, что главное, что они изучали в этой семинарии, был марксизм. Но я позволю себе усомниться в этом. Надо полагать, это была такая же семинария, как любая другая. И в юности, когда впечатления самые сильные, невежественные учителя Сталина вбили ему в голову религиозность. Будущий вождь и учитель этих учителей, как и положено студенту, боялся и уважал их, и Сталин пронес эти страх и уважение к духовенству через всю жизнь.

Сталин глубоко восхищался Александром Константиновичем Воронским, превосходным литературным критиком, человеком, который действительно понимал искусство и создал лучший журнал двадцатых – «Красная новь». Большинство наиболее интересных литературных произведений той поры были изданы в «Красной нови». Это был «Новый мир» тех времен, но, пожалуй, еще более яркий и захватывающий. В «Красной нови» публиковался, в частности, Зощенко.

Воронский вышел из духовенства, его отец был священником. Сталин всегда брал его с собой, когда шел в театр, и особенно в оперу. Он вызывал Воронского и говорил: «Давайте пойдем на "Бориса Годунова"». К мнению Воронского Сталин прислушивался.

Воронский был троцкистом, но это не трогало Сталина.

Семинарист уважал сына священника. Но Воронский не хотел подчиниться Сталину, и Сталин сослал его в Липецк, а потом позвонил ему из Москвы – неслыханный случай!

112 Биография И. В. Сталина была одной из двух настольных книг каждого советского гражданина в послевоенный период (вторая – «Краткий курс истории КПСС»). Известно, что Сталин сам вписывал в свою биографию фразы типа: «Гениальность и проницательность товарища Сталина позволили разоблачить вражеские планы и помешать им осуществиться», – или: «Направляющей силой партии и государства был товарищ Сталин». Эти две книги цитировались, на них ссылались при любом удобном и неудобном случае.

246
247

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

«Ну, теперь вы видите, что можно построить социализм в одной стране? Вы видите, что я построил социализм в России?» – сказал Сталин Воронскому.

Все, что тому надо было – это кивнуть, и он снова стал бы советником Сталина, но Воронский ответил так: «Да, я вижу, что вы построили социализм для самого себя в Кремле». Сталин приказал: «Взять его!»

Потом Сталин несколько раз попытался спасти Ворон-ского, но ничего не вышло. Смертельно больной Воронский лежал в тюремной больнице. Сталин приехал, чтобы повидаться с ним, убедить его раскаяться перед смертью. «Иди к черту, поп», – просипел Воронский из последних сил. Воронский демонстративно отказался покаяться перед Сталиным и умер в тюрьме, несломленным. Такие люди достойны только уважения.

Хотя иногда я думаю, что, может быть, лучше бы Воронский согласился тогда со Сталиным насчет социализма. В конце концов, вопрос был чисто академический, Сталину надо было только, чтобы с ним соглашались. Это никоим образом не могло изменить социализма в России. А что, если бы вождь и учитель продолжил прислушиваться к мнению Во-ронского, особенно в музыке? Жизнь многих из нас была бы совершенно другой.

С другой стороны, в этих делах ничего нельзя предполагать ни с какой долей уверенности. У вождя и учителя была психология восточного сатрапа с некоторой примесью безумия:

захочу – покараю, захочу – проявлю милосердие.

Что касается музыки, то он, конечно, ни черта в ней не понимал, но действительно уважал благозвучность, и это тоже – результат обучения в семинарии. Сталина раздражал «сумбур вместо музыки», он скептически относился к неблагозвучной музыке вроде моей. И конечно, вождь и учитель был большим поклонником ансамблей, скажем, Хора

Красной армии. Здесь наши музыкальные вкусы полностью расходятся.

Хочу напомнить об отношении Сталина к отцам церкви. Эту историю мне рассказывал мой добрый друг Евгений Шварц. Все знают, что нельзя появиться по радио, пока твой текст не утвердит цензор. Да не один, а почти десять цензоров, каждый из которых ставит свою подпись. Пока бумаги не завизированы, никто не подпустит тебя к микрофону. Кто знает, что ты можешь ляпнуть на всю страну?

Было решено, что митрополит Московский113 выступит по радио. Думаю, это имело какое-то отношение к борьбе за мир. Митрополит должен был прочесть верующим проповедь и обратиться к ним с просьбой присоединиться к этой борьбе. Это было в интересах Великого Садовода. Митрополит приехал на радиостанцию и направился прямо к микрофону. Его схватили за рукав и оттащили: «Ваше преосвященство, где текст речи?» Митрополит был озадачен: «Какой речи?» Ему начали объяснять, что имелось в виду… хорошо, пусть не речи, а как вы это называете… Другими словами, если митрополит собирается сейчас выступить, то где согласованный и завизированный текст?

Говорят, митрополит обиделся и заявил, что никогда не читает проповеди по бумажке. Назревал скандал. Что делать? Митрополита попросили немножко подождать и помчались спрашивать начальство, но никто не хотел брать на себя ответственность, только Сталин мог решать такие вопросы. И Сталин решил: «Пусть говорит, что хочет». И митрополита подпустили к микрофону. Смешно? Печально!

А история с ленинградским «Иваном Сусаниным»? Как вы знаете, опера Глинки называется «Жизнь за царя», и, полагаю, за границей ее ставят под этим названием. Это совершенно монархическое произведение, и до революции

113
Один из верховных иерархов Русской православной церкви.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

«Жизнь» исполнялась в Мариинском театре в «царские дни».

В тридцатых, с помощью мелкого поэта и большого мерзавца, Сергея Городецкого114, текст оперы Глинки был отредактирован. (Стравинский, написавший пару милых песен на стихи Городецкого, говорит, что тот был верным другом его жены. Возможно.) Когда с помощью Городецкого «Жизнь для царя» была изменена на «Ивана Сусанина», начали подправлять музыку. Оперу поставили почти одновременно в Москве и Ленинграде. В Москве выбросили молитвенный ансамбль в эпилоге, но музыкальный директор ленинградской постановки, упрямый Ари Пазовский, отказался это делать. Он настаивал на сохранении молитвы. Сообщили Жданову. Вы, верно, думаете: все, что Жданову оставалось сделать, – это приказать убрать молитву? Но он знал о слабости Сталина, о его суеверии. И Жданов решил предоставить решение Сталину. Вождь и учитель распорядился: «Пусть молятся, от этого опера не потеряет своего патриотизма». И так в постановке Пазовского они молились, хотя не думаю, чтобы Пазовский был крещенным.

Иногда у меня возникает чувство, что эти истории сочинил Гоголь. Они кажутся забавными, но на самом деле они ужасающи. Будут в опере молиться ли нет? Прочитает митрополит проповедь по бумажке или нет? Вождь, попыхивая трубкой, решал эти жизненно важные государственные проблемы. «Сталин думает за нас», как говорилось в одном популярном стихотворении. Он ходил по своему кабинету ночами и «размышлял», главным образом о такой ерунде.

114 Сергей Митрофанович Городецкий (1884-1967), известный до революции поэт, который писал «идеологически выдержанные» оперные либретто и древнеславянские стихи «к случаю». Надежда Мандельштам как-то сказала, что из жизни Городецкого можно сделать один-единственный вывод: нечего бояться потерять свое человеческое лицо.

Да, я повторю: Сталин был болезненно суеверным человеком. Все отцы народов и спасители человечества, которым нет и не может быть прощения, страдают этим, это – обязательная черта, и именно поэтому у них есть определенное уважение и страх перед юродивыми. Некоторые думают, что юродивые, которые осмеливались говорить всю правду царям, остались в прошлом. Это, мол, из литературы: «Борис Годунов» и так далее. «Молись за

меня, блаженный!» Кстати, Мусоргский в этой великолепной сцене доказал, что он великий оперный драматург. Он отказался от всех эффектов ради драматической правдивости, и это потрясает слушателя до слез.

Но юродивые не исчезли, и тираны боятся их как и прежде^Этому есть примеры и в наши дни.

. Конечно, Сталин был полусумасшедшим. В этом нет ничего необычного, было немало сумасшедших правителей, и нам, в России, досталась своя «порция»: Иван Грозный и Павел I. Вероятно, был безумен Нерон, говорят, один из английских Георгов был сумасшедшим. Так что сам по себе этот факт не должен вызывать удивления.

Но в этом вот что любопытно: Иван Грозный умер в своей кровати, во всей полноте монаршей власти. У него были какие-то проблемы, оппозиция, князь Курбский и так далее. Но Иван с помощью Малюты Скуратова «позаботился» о своих противниках. Уже следующему сумасшедшему пришлось тяжелее. Как известно, Павел I был убит: народ устал от него. Казалось бы, наблюдается некоторый прогресс: просвещенные люди могут верить в прогресс истории, и российской истории, в частности. Можно было бы ожидать, что в дальнейшем будет еще лучше, и что очередного безумного российского вождя просто пригласят провериться в санатории, освободят от работы и будут лечить.

Но из этих розовых надежд просвещенных людей ничего не вышло. Правда, была некая крошечная оппозиция Нико-

лаю I, но самые безумные, самые жестокие тираны правят без какой бы то ни было оппозиции. Не знаю, умер ли Сталин в своей кровати или под ней, но что я точно знаю, так это то, что он принес больше зла, чем все самые плохие короли и цари прошлого, вместе взятые. И никто на разу не позволил себе намека, что Сталин сумасшедший.

Говорят, Владимир Бехтерев, видный психиатр и добрый знакомый хирурга Грекова, друга нашей семьи, отважился заявить, что Сталин сумасшедший. Бехтереву тогда было около семидесяти, он был всемирно известным ученым. Его вызвали в Кремль, где он тщательно исследовал состояние рассудка

Сталина. Вскоре он умер, и Греков был уверен, что Бехтерева отравили.

Очередная жуткая шутка на тему о сумасшедших домах и их обитателях: сумасшедший отравляет своего врача. Почему? Мудрец бы ответил: «Просто одним безумцам позволяют создавать собственные безумные царства, а другим – нет». Вот и вс?.

В последние годы жизни Сталин все больше становился похож на настоящего сумасшедшего. Думаю, что развивалось и его суеверие. Вождь и учитель сидел взаперти на одной из своих многочисленных дач, развлекаясь странным образом. Говорят, он вырезал картинки и фотографии из старых журналов и газет, наклеивал на бумагу и развешивал по стенам.

Одному из моих друзей (между прочим, музыковеду) выпала «удача» жить по соседству с телохранителем Сталина. Тот не сразу признался в этом, сначала отрицал, но потом они напились и разговорились. Работа его хорошо оплачивалась и была в глазах самого телохранителя весьма почетной и ответственной. Вместе с множеством своих товарищей он патрулировал подмосковную дачу Сталина. Зимой на лыжах, летом на велосипедах. Они беспрестанно кружили вокруг дачи, дни и ночи, без остановки. Охранник жаловался,

что у него начались головокружения. Вождь и учитель почти никогда не выходил за территорию дачи, а когда все же выезжал, то вел себя как настоящий параноик. По словам охранника, он все время озирался, проверял что-то, осматривался. Телохранитель благоговейно трепетал. «Он ищет врагов. Один взгляд – и он видит все», – с восторгом объяснял он за бутылкой водки моему другу.

Сталин по нескольку дней никому не показывался. Он много слушал радио. Как-то Сталин позвонил руководству Радиокомитета и спросил, есть ли у них запись 23-го фортепьянного концерта Моцарта, который слышал по радио днем раньше. «Играла Юдина» – добавил он. Сталину сказали, что, конечно, есть. На самом деле не было никакой записи – концерт передавался вживую. Но Сталину боялись сказать: «Нет», – никто не знал, какие могли быть последствия. Человеческая жизнь для него ничего не стоила. Все, что можно было, это – соглашаться, кивать, поддакивать, пресмыкаться перед сумасшедшим.

Сталин потребовал, чтобы к нему на дачу прислали запись исполнения Моцарта Юдиной. Комитет запаниковал, но надо было что-то сделать. Позвонили Юдиной и оркестру и сделали запись той же ночью. Все дрожали от страха. За исключением

Юдиной, естественно. Но она – особый случай, ей было море по колено.

Юдина позже рассказывала мне, что дирижера пришлось отослать домой, так как он от страха ничего не соображал. Вызвали другого дирижера, который дрожал, все путал и только мешал оркестру. Наконец третий дирижер оказался в состоянии закончить запись.

Думаю, это – уникальный случай в истории звукозаписи: я имею в виду то, что трижды за одну ночь пришлось менять дирижера. Так или иначе, запись к утру была готова. Сделали одну-единственную копию и послали ее Сталину. Да, это была рекордная запись. Рекорд по подхалимажу.

252
253

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Вскоре после этого Юдина получила конверт с двадцатью тысячами рублей. Ей сказали, что это – по специальному распоряжению Сталина. Тогда она написала ему письмо. Я знаю об этом письме от нее самой и знаю, что история покажется невероятной. Но, хотя у Юдиной было много причуд, одно я могу сказать точно: она никогда не врала. Я уверен, что это правда. Юдина написала в своем письме что-то в таком роде: «Благодарю Вас, Иосиф Виссарионович, за Вашу поддержку. Я буду молиться за Вас день и ночь и просить Господа простить Ваши огромные грехи перед народом и страной. Господь милостив, Он простит Вас. Деньги я отдала в церковь, прихожанкой которой являюсь».

И Юдина послала это убийственное письмо Сталину. Он прочитал его и не произнес ни слова, даже бровью не повел. Естественно, приказ об аресте Юдиной уже был готов, и малейшей гримасы хватило бы, чтобы уничтожить даже ее след. Но Сталин смолчал и отложил письмо в тишине. Ожидаемого движения бровей не произошло.

С Юдиной ничего не случилось. Говорят, когда вождя и учителя нашли на даче мертвыми, на проигрывателе стояла ее запись Моцарта. Это – последнее, что он слышал.

Я рассказываю эту историю с определенной целью, которой и не скрываю. Я не воинствующий атеист и считаю, что люди могут верить во что пожелают. Но то, что у человека есть определенный список суеверий, не говорит о нем ничто хорошего. Как, впрочем,

и то, что человек – истинно верующий, не делает его автоматически лучше.

Сталин был суеверен, вот и все. Тираны и юродивые – одинаковы во все века. Почитайте Шекспира и Пушкина, почитайте Гоголя и Чехова. Послушайте Мусоргского.

Я вспоминаю, как Юдина пыталась читать мне из «Нового Завета». Я слушал с интересом и без особого трепета. Она мне читала «Новый Завет», а я ей – Чехова: «Рассматривание всего через библейские тексты так же условно, как

разделение преступников на пять категорий». Чехов продолжает: «Почему пять, а не десять категорий? Почему Библия, а не Коран?» И никакие сторонники Библии ничего убедительного не могли возразить на это здравое чеховское рассуждение. Тогда: для чего нас обращают в веру? К чему все эти страсти?

Нет, мне нечего сказать честолюбцам, и я отказываюсь выслушивать от них какие бы то ни было комментарии по поводу моего поведения. Все эти «светочи» были готовы общаться со мной при одном условии, а именно: что я вступлю в их ряды, причем, безропотно и без размышлений. Но у меня есть собственные взгляды на то, что правильно, а что неправильно, и я не собираюсь обсуждать их с первым встречным. Я часто слышу такие требования, и мне хочется сказать: «А сам-то ты кто?» Но я сдерживаюсь, потому что со всеми все равно не объяснишься, это заняло бы слишком много времени, да и не поймут они ничего.

Я хотел бы раз и навсегда это прояснить. Я считаю, что серьезная беседа, существенный, если можно так выразиться, разговор у меня может быть только с трудящимся человеком. Таким человеком, который в своей жизни упорно работал и многого достиг. Меня не волнуют все эти возвышенные граждане, будь они кудрявыми или лысыми, бородатыми или гладко выбритыми, – все, кто не имеет конкретной профессии, зато имеет прокурорские амбиции.

Важно помнить, что есть работа и работа, и не каждая работа дает человеку право на роль прокурора.

115

Например, если ты потратил всю свою жизнь на совершенствование водородной бомбы, тебе, вероятно, нечего гордиться этим фактом115. Я бы сказал, что это довольно грязный послужной список. Довольно грязный. И не слишком логично с таким послужным списком стремиться в обвините-

Речь идет об Андрее Дмитриевиче Сахарове (р. 1921).

ли, потому что дубинкой можно убить одного, а водородной бомбой – миллионы.

Участие в создании этого сокрушительного орудия убийства должно бы отпугнуть порядочных людей от лекций одного из участников. Но, как мы видим, этого не происходит, и, как мы видим, это даже придает лекциям дополнительную популярность и пикантность. Что еще раз доказывает, что у нас не все в порядке с критериями благородства и порядочности. Что-то здесь не так. А сказать прямо, так это – сумасшедший дом.

Я отказываюсь говорить серьезно с сумасшедшими, я отказываюсь говорить с ними о самом себе или о других, я отказываюсь обсуждать с ними вопрос о своем правильном или неправильном поведении.

Я сочиняю музыку, она исполняется. Ее можно услышать, и, кто хочет ее расслышать, может это сделать. В конце концов, в моей музыке обо всем сказано. Она не нуждается в исторических и истерических комментариях. В конечном счете, любые слова о музыке менее важны, чем она сама. С тем, кто думает иначе, и говорить не о чем.

Меня пугают люди, которые считают, что комментарии к симфонии важнее, чем сама симфония. Все, что они слышат – это потоки мужественных слов, а сама музыка при этом может быть жалостливой или мрачной. Это – настоящее извращение сути. Мне не нужны мужественные слова о музыке, и не думаю, чтобы для кого-то было иначе. Нам нужна мужественная музыка. Я не имею в виду мужество в том смысле, что в ней вместо нот будут декларации, под мужественной музыкой я имею в виду музыку правдивую. Музыку, в которой композитор искренне выражает свои мысли, и делает это так, что большинство порядочных граждан его страны и других стран понимают и принимают его музыку, понимая, таким образом, его страну и народ. В этом – смысл сочинения музыки, как я его понимаю.

Бессмысленно говорить с глухими, и я обращаюсь только к тем, кто слышит, и только с ними я готов разговаривать, только с теми, для которых музыка важнее слов.

Говорят, что музыка постижима без перевода. Хотелось бы верить в это, но пока что я вижу, что нужно множество сопроводительных слов, чтобы музыку поняли в другой стране. За

границей мне задают массу глупых вопросов. Это – одна из причин, почему мне не нравится туда ездить; возможно, главная причина.

Любой провокатор может сказать все, что взбредет ему в голову, и спросить о чем угодно. Этот идиот вчера даже не знал твоего имени, а сегодня осмеливается высказываться, так как ему надо заработать на жизнь. Он понятия не имеет о том, чем ты занимаешься, и это его не трогает. Конечно, журналисты – не все население страны, но покажи мне, какие газеты ты читаешь, и я скажу, что творится в твоих мозгах.

Типичный западный журналист – необразованный, безнравственный и глубоко циничный человек. Он должен «делать деньги», а на остальное ему плевать. Каждый из этих назойливых ребят хочет, чтобы я «смело» отвечал на его дурацкие вопросы, и эти господа еще оскорбляются, если не слышат того, что ожидали. С какой стати я должен отвечать? Кто они такие? С какой стати мне рисковать своей жизнью? Причем рисковать, чтобы удовлетворить мелкое любопытство человека, которому нет до меня дела! Он ничего не знал обо мне вчера и забудет мое имя завтра. Какое право он имеет рассчитывать на мою откровенность и мое доверие? Я тоже ничего не знаю о нем, но я ведь и не пристаю к нему с вопросами, не так ли? Несмотря даже на то, что как раз он мог бы ответить на мои вопросы, не подвергая опасности свою шкуру.

Все это огорчает и унижает. Хуже всего то, что это извращение понятий стало общераспространенным, и никто не

задумается, что это просто безумие. Меня оценивают на основании того, что я сказал или не сказал господину Смиту или господину Джонсу. Ну не смешно ли? Пусть по газетным статьям судят о самих господах Смите и Джонсе! А у меня есть достаточно музыки, чтобы можно было судить обо мне по ней. И нет ни малейшего намерения комментировать ее и ни малейшего намерения рассказывать, как, где, и при каких обстоятельствах меня обдал «потный вал вдохновенья»116. Пускай такими откровениями с доверчивой публикой делятся поэты: все равно это – сплошное вранье, да я и не поэт.

Я вообще терпеть не могу болтовни про вдохновение. Помнится, я только раз говорил о вдохновении, но я был вынужден это сделать. Я говорил со Сталиным. Я пытался объяснить, как протекает процесс создания музыки, с какой скоростью. Я видел, что Сталин этого не понимает, и мне пришлось свести беседу к теме вдохновения.

«Видите ли, – сказал я, – здесь, конечно, дело во вдохновении. Скорость работы зависит от вдохновения». И так далее. Я возлагал на вдохновение ответственность за все. Рассуждать о вдохновении не стыдно только если вас вынуждают бросаться этими словами. В остальное время о нем лучше вообще не упоминать.

Не собираюсь я и анализировать свои собственные произведения. Кстати, это, безусловно, наименее интересная часть мемуаров Стравинского. Ну что, если я вам сообщу, что в моей Восьмой симфонии, в четвертой части, в четвертой вариации, в тактах с четвертого по шестой тема гармонизирована семью спускающимися минорными трезвучиями? Кого это волнует? Надо ли доказывать, что ты – знаток своей собственной работы? Пример Стравинского меня не убеждает. Ему следовало бы предоставить анализ своей работы музыковедам. Я предпочел бы, чтобы Стравинский

больше говорил о людях, с которыми встречался, и о своем детстве.

Стравинский хорошо описывает свое детство; я, кажется, уже говорил, что на мой взгляд это – лучшие страницы его мемуаров. Обычно очень противно читать, что «я родился в музыкальной семье, отец играл на расческе, а мать постоянно что-то насвистывала». И так далее и тому подобное. Тоска!

У Стравинского был большой опыт по части ответов журналистам, он – как казак, разрубающий на скаку одежду противника. Но в первую очередь – он не говорит правды. То, что он рассказывает, просто поразительно, а правда никогда не бывает такой захватывающей. (Соллертинский как-то сказал, что в русском языке нет рифмы к слову «правда». Не знаю, так ли это, но что верно, так это то, что у правды и рекламы – мало общего.) А во-вторых, мы со Стравинским – совсем разные люди. Мне с ним было трудно говорить. Мы – с разных планет.

Я до сих пор с ужасом вспоминаю свою первую поездку в США117, я бы вообще не поехал туда, если бы не мощное давление представителей власти всех рангов и расцветок, от Сталина и ниже. Люди иной раз, судя по тому, как я улыбаюсь на фотографиях, говорят, что это, наверно, была интересная поездка. Но то была улыбка приговоренного. Я ощущал себя покойником.

Я в оцепенении отвечал на все идиотские вопросы, а сам думал: «Когда я вернусь, мне конец».

Сталину нравились водить американцев за нос следующим образом. Он показывал им человека: вот он здесь, живой и здоровый, – а потом его убивали. Хотя почему «водить за нос»? Это слишком сильно сказано. Он всего лишь

116 Ироническое название одной из глав романа Ильфа и Петрова «Золотой теленок».

117 Шостакович совершил поездку в США в марте 1949 г. на Конгресс деятелей культуры и науки за мир во всем мире, который проходил в отеле «Уолдорф-Астория» в Нью-Йорке.

дурил тех, кто сам хотел быть одураченным. Американцам нет до нас никакого дела, и они готовы верить чему угодно, только бы жить и спать спокойно.

В 1949 году по приказу Сталина арестовали еврейского поэта Ицика Фефера. А в Москву как раз приехал Пол Робсон и вдруг, посреди всех балов и банкетов, вспомнил, что у него был друг по имени Ицик.

Где Ицик? «Получишь ты своего Ицика», – решил Сталин и провернул свой излюбленный «коронный номер».

Ицик Фефер пригласил Пола Робсона отобедать с ним в самом шикарном ресторане Москвы. Робсон прибыл, и его провели в отдельный кабинет ресторана, где был накрыт стол с напитками и щедрым закусками.

Фефер действительно сидел за столом, с несколькими неизвестными мужчинами. Фефер был худой и бледный и мало говорил. Зато Робсон хорошо поел, попил и заодно повидал старого друга.

После этого дружеского обеда незнакомые Робсону люди вернули Фефера в тюрьму, где он вскоре и умер. Робсон же возвратился в Америку, где заявил всем, что слухи об аресте Фефера и его смерти – бессмыслица и клевета: он лично пил с Фефером.

В самом деле, так гораздо спокойней жить, очень удобно думать, что твой друг – богатый и свободный человек, который

может пригласить тебя на роскошный обед. А думать, что твой друг в тюрьме, – весьма неприятно. Придется впутываться, писать письма и протесты. А если ты напишешь протест, тебя не пригласят в следующий раз, да еще и опорочат твое доброе имя. Радио и газеты смешают тебя с грязью, назовут реакционером.

Нет, намного легче верить тому, что видишь. А видишь всегда то, что хочешь увидеть. Психология цыпленка: когда цыпленок клюет, он видит только одно зерно и ничего больше. И так он клюет, зерно за зерном, пока хозяин не свернет

ему шею. Сталин понял этот куриный менталитет лучше чем кто-либо другой. Он знал, как обращаться с цыплятами.

И они все ели с его рук. Как я понимаю, на Западе не любят вспоминать об этом. Ведь они всегда правы, великие западные гуманисты, поклонники правдивой литературы и искусства. Это мы всегда ошибаемся.

Меня вот спрашивают: «Почему вы подписывали то-то или с?-то?» А кто-нибудь когда-нибудь спросил Андрэ Маль-ро, почему он прославлял строительство Беломорканала118, где погибли тысячи и тысячи людей? Нет, никто. Очень плохо! Следовало бы почаще спрашивать.

В конце концов, никто не мешал этим господам отвечать, ничто не угрожало их жизни тогда, и ничто не угрожает теперь.

А Лион Фейхтвангер, известный гуманист? Я прочитал его книжонку «Москва, 1937» с отвращением. Как только она вышла в свет, Сталину ее перевели и напечатали в огромном количестве. Я читал ее с горечью и презрением к восторгавшемуся гуманисту.

Фейхтвангер написал, что Сталин – простой человек, исполненный доброжелательности. Одно время я думал, что Фейхтвангеру тоже пустили пыль в глаза. Но, перечитав книгу, понял, что великий гуманист лгал.

«То, что я понял, – замечательно», – заявил он. Он понял, что политические судилища в Москва были необходимы – и замечательны! По его мнению, судилища помогли развитию демократии. Нет, чтобы написать такое, мало быть

118 Канал на севере России, проложенный по приказу Сталина между сентябрем 1931 г. и апрелем 1933 г. силами заключенных. Во время этой стройки погибли сотни и тысячи работавших. Сталин сумел использовать «концентрацию рабочей силы на грандиозных объектах, поражающих воображение грандиозностью цели» (выдержка из советской прессы того времени). На воспевание Беломорско-Балтийского канала были направлены таланты сотен писателей, художников и композиторов. См. также «Архипелаг Гулаг» А. И. Солженицына.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

дураком, надо быть еще и негодяем. И прославленным гуманистом.

А не менее прославленный гуманист Джордж Бернард Шоу? Ведь это он сказал: «Вы не напугаете меня словом "диктатор"» Естественно, с чего бы Шоу пугаться? В Англии, где он жил, никаких диктаторов не было в помине. Думаю, их последним диктатором был Кромвель. Шоу только навещал диктатора. Именно Шоу объявил по возвращении из Советского Союза: «Голод в России? Ерунда! Я никогда и нигде не питался так, как в Москве». Миллионы тогда голодали, а несколько миллионов крестьян умерли от голода. И тем не менее все в восторге от Шоу, его остроумия и мужества! У меня свое мнение об этом, хотя я и был вынужден послать ему партитуру своей Седьмой симфонии, так как он – «прославленный гуманист».

А Ромен Роллан? Мне больно думать о нем. И особенно гадко – потому, что некоторые из этих прославленных гуманистов хвалили мою музыку. Шоу, например, и Ромен Роллан. Ему действительно нравилась «Леди Макбет». Меня пригласили на встречу с этим известным гуманистом в числе блестящей плеяды поклонников правдивой литературы, равно как и правдивой музыки. Но я не пошел. Я сказался больным.

Когда-то меня мучил вопрос: почему? почему? Почему эти люди лгут всему миру? Почему этим прославленным гуманистам наплевать на нас, на нашу жизнь, честь и достоинство? А потом я вдруг успокоился. Им наплевать на нас – ну и пусть. И черт с ними. Им дороже всего их уютная жизнь в качестве прославленных гуманистов. Это только лишь значит, что к ним нельзя относиться всерьез. Они для меня – как дети. Испорченные дети. Дьявольская разница, как говаривал Пушкин.

В Петрограде было много испорченных детей. Ты шел по Невскому проспекту и видел тринадцатилетнего мальчика с

папиросой во рту. У него были гнилые зубы, на пальцах – кольца, на голове – кепочка, а в кармане – кастет. Он перепробовал всех проституток в городе и накачан кокаином. Он устал от жизни. Встретиться с таким начинающим преступником – страшнее, чем с любым гангстером. Ангелок мог играючи пырнуть тебя ножом, мало ли что придет в голову ребенка.

Мне так же страшно, когда я смотрю на прославленных гуманистов нашего времени. У них гнилые зубы, и мне не нужна их дружба. Я хочу только как можно дальше унести от них ноги.

Как-то меня посетила молодая американка. Все шло нормально, достойно. Мы беседуем о музыке, природе и других высоких материях. Все очень мило. Вдруг ее охватывает ужас. На лице – красные пятна. Она начинает махать руками и чуть ли не вскакивает на стол с криком: «Муха, муха!» В комнату влетела муха и до смерти перепугала мою высокообразованную гостью. Я не мог гоняться по комнате за мухой, и нам пришлось распроститься.

Для этих людей муха – таинственное животное из другого мира, а я – точь-в-точь ископаемый динозавр. Ладно, пусть я такой. Тогда, мои благородные гости, что ж вы беретесь беседовать с динозаврами? Об их проблемах, правах и обязанностях? Ах, с динозаврами вы это не обсуждаете? Так нечего говорить и обо мне. Поскольку вы знаете о моих правах и обязанностях еще меньше, чем о правах и обязанностях динозавра.

У нас во время войны показывали голливудский фильм «Миссия в Москву». Создатели, должно быть, думали, что это драма, но мы смотрели его как комедию. Не думаю, чтобы во время войны я еще раз смеялся так, как на том фильме. «Муха, муха!»

Как-то, будучи в хорошем настроении, Немирович-Данченко заговорил со мной о голливудской версии «Анны

Карениной». Я думаю, он присутствовал на съемках или, по крайней мере, прочитал сценарий, когда был в Америке. В американской версии Вронский овладевал Анной в гостинице, воспользовавшись тем, видите ли, что его пижама и шлепанцы попали в номер Анны. И у фильма был счастливый конец (кажется, Анну играла великая Гарбо): Каренин умер, а Вронский и Анна поженились119. Это вам не «муха»? Именно «муха»!

Я знаю, это все глупо, бездарно, смешно. Эка невидаль: мухи, комары, тараканы! Люди просто не хотят обременять себя. Да это же не серьезно, всего лишь порхание. Муха. Ну, пусть себе летает.

Это только рожденный ползать летать не может, как сказал буревестник революции Максим Горький с большим знанием дела. Однако в жизни все происходит как раз наоборот. Если ты привык порхать, у тебя пропадает желание возвращаться на нашу грешную землю. А сверху все выглядит удивительно и замечательно, даже Беломорканал удивителен и замечателен.

Скажем, я знаю, что целая бригада уважаемых русских дурней написала коллективную книгу, воспевающую тот самый Беломорканал. Если у них вообще может быть оправдание, то оно состоит в том, что сегодня их возили по каналу как туристов, а назавтра любой из них мог копать там глину. С другой стороны, Ильф и Петров же отказались участвовать в той постыдной «литературно-лагерной» антологии, сказав, что «недостаточно ознакомились» с жизнью заключенных. Ильфу и Петрову повезло, они так и не познакомились с ней, в отличие от сотен других писателей и поэтов.

119 Речь идет о фильме Метро-Голдвин-Майер 1927 г. под названием «Любовь», в которой Анну Каренину играет Грета Гарбо, а Вронского – Джон Гилберт. Более поздняя голливудская версия называлась «Анна Каренина», в ней также играла Грета Гарбо, а Фредрик Марч – Вронского. В этом варианте Анна погибала.

Они, правда, привезли одну шутку из «развлекательно-ознакомительной» поездки на канал. Писателей и поэтов приветствовал оркестр, участниками которой были уголовники, посаженные за преступления на почве ревности. Ильф посмотрел на старательных музыкантов, вспомнил известные русские роговые оркестры, и пробормотал: «Роговой оркестр рогоносцев». Смешно? Не знаю. Это, знаете ли, был нервный смех: они ничего не могли изменить и потому смеялись. Но ничуть не смешно, когда слышишь, что Генри Уоллеса тронула любовь начальника Колымских лагерей к музыке. И он хотел быть президентом Соединенных Штатов!

Мне было не смешно слушать, как иностранные визитеры подставили Ахматову и Зощенко. Ахматова множество раз оказывалась на краю пропасти: Гумилева120 расстреляли, ее сын отсидел в лагерях огромный срок, а Пунин умер в лагерях. Много лет ее не издавали, а то, что издано, возможно, составляет только треть написанного ею. Зощенко и Ахматова первыми ощутили на себе «Ждановский удар»121 – и нет нужды объяснять, что могло за этим последовать.

И вот их пригласили на встречу с иностранными туристами, делегацией каких-то защитников того-то или борцов за с?-то. Я видел много таких делегаций, и у них всех одно на уме – как

можно скорее перейти к угощению. У Евтушен-

120Николай Степанович Гумилев (1886-1921), поэт, муж Анны Ахматовой, был расстрелян как участник антигосударственного заговора (также известного как «Дело профессора Таганцева»), несмотря на ходатайство Максима Горького к Ленину. Николай Николаевич Пунин (1888-1953), историк искусства, после революции – комиссар Эрмитажа, былтретьим мужем Ахматовой; несколько раз арестовывался и, в конце концов, погиб в Сибири.

121Послевоенное «закручивание гаек», начатое выступлением Жданова против Зощенко и Ахматовой (1946). Оба они были исключены изСоюза писателей, «избавлявшегося от пережитков прошлого», и подвергнуты травле в газетах и на бесчисленных митингах.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

ко есть резкое стихотворение об этих дружественных делегациях:

Талоны на питание в руках плодят друзей на всех материках.

(Нам не удалось найти этих строк Евтушенко, в связи с чем мы использовали текст, приведенный на сайте ***http://www.uic.unn.ru/~bis/dsch.html****, являющемся, как заявляют его создатели, не переводом, а оригиналом фрагментов русской записи С. Волкова. Прим. Перев.)*

Короче, Зощенко и Ахматовой пришлось встретиться с этой делегацией. Испытанный способ показать всем, что они живы, здоровы, счастливы и чрезвычайно благодарны партии и правительству.

«Друзья с талонами на питание в руках» не придумали ничего умнее, как спросить, что Зощенко и Ахматова думают о постановлении Центрального комитета партии и речи товарища Жданова. О той самой речи, в которой Ахматову и Зощенко выпороли в назидание остальным. Жданов сказал, что Зощенко – «беспринципный и бессовестный литературный хулиган» и что у него «насквозь гнилая и растленная общественно-политическая и литературная физиономия». Не лицо! Он так и сказал: «физиономия». Жданов сказал, что Ахматова «отравляет сознание молодежи тлетворным духом своей поэзии».

Так что они могли думать о постановлении и речи? Не садизм ли спрашивать об этом? Все равно что выяснять у человека, которому только что наплевал в лицо хулиган: «Что вы чувствовали, когда он плевал вам в лицо? Как вам это понравилось?» Но они пошли дальше – задали этот вопрос в присутствии плевавшего хулигана и бандита, отлично зная, что они-то уедут, а жертве придется остаться и разбираться с ним.

Ахматова поднялась и сказала, что она считает и выступление товарища Жданова, и постановление абсолютно справедливыми. Конечно, она поступила правильно, только

так и можно вести себя с этими бесстыжими, бессердечными чужаками. Что она могла сказать? Что, по ее мнению, страна, в которой она живет, – сумасшедший дом? Что она презирает и ненавидит Жданова и Сталина? Да, она могла бы сказать это, но только никто никогда ее бы больше не увидел. Конечно, по возвращении домой «друзья» в кругу своих друзей могли бы хвастать сенсацией. Или даже тиснуть в газетке сообщение об этом. А у нас была бы невосполнимая потеря, мы бы остались без Ахматовой и ее несравненной последней поэзии. Страна бы лишилась гения.

А Зощенко, простой, наивный человек, думал, что эти люди действительно хотят что-то понять. Он, естественно, не мог сказать всего, что чувствовал, это было бы самоубийством, но он попытался объяснить. Он сказал, что сначала не понял ни речи Жданова, ни постановления. Они показались ему несправедливыми, и он написал об этом письмо Сталину. Но потом он начал думать, и понял, что многие обвинения справедливы и заслуженны.

Бедный Михаил Михайлович, благородство не пошло ему на пользу. Он думал, что имеет дело с порядочными людьми. «Порядочные люди» поаплодировали и смылись. (Ахматову они аплодисментов не удостоили.) А Зощенко, который в это время уже был болен, в наказание заморили голодом. Ему не дали издать ни одной строки. От голода у него пухли ноги. Он пытался зарабатывать на жизнь починкой обуви.

Мораль ясна. Не может быть никакой дружбы с прославленными гуманистами. Мы на двух разных полюсах: они и я. Я не доверяю никому из них, ни один из них не сделал мне ничего хорошего. И я не признаю за ними права допрашивать меня. Они не имеют на это морального права и не смеют читать мне нотации.

Я никогда не отвечал на их вопросы, и никогда не буду. Я никогда не относился к их нотациям серьезно, и никогда не

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

буду. Я основываюсь на горьком опыте моей серой и несчастной жизни. И меня ничуть не радует, что мои ученики переняли у меня эту недоверчивость. Они также не верят прославленным гуманистам, и они правы.

Это очень плохо. Я был бы весьма счастлив, если бы нашелся какой-нибудь прославленный гуманист, которому можно было бы довериться, с кем можно было бы поболтать о цветах, братстве, равенстве и свободе, чемпионате Европы по футболу и на другие высокие темы. Но такой гуманист еще не родился. Зато есть более чем достаточное количество мерзавцев, но у меня нет желания беседовать с ними: они продадут тебя по дешевке за пачку валюты или баночку черной икры.

Поэтому-то у меня вызывает грустную радость тот факт, что мои лучшие ученики, видя мой печальный пример, воздерживаются от дружбы с гуманистами. А чтоб спастись от одиночества, от души рекомендую завести собаку.

Не верьте гуманистам, граждане, не верьте пророкам, не верьте «светилам» – они одурачат вас за грош! Занимайтесь своим делом, не причиняйте людям боли, старайтесь им помогать. Не пытайтесь спасти разом все человечество, спасите для начала одного человека. Это намного труднее. Помочь одному человеку, не навредив другому, – очень трудно. Невероятно трудно! Это-то и порождает искушение спасти все человечество. Только потом на этом пути ты неизбежно обнаруживаешь, что счастье всего человечества зависит от уничтожения всего-то нескольких сот миллионов отдельных людей. Какие пустяки!

«Чепуха совершенная делается на свете», как заметил Николай Васильевич Гоголь. Именно эту чепуху я и пытаюсь изобразить. Мировые проблемы хватают человека за ворот; у него полно своих проблем, так теперь еще и – мировые. Есть от чего потерять голову. Или нос.

Меня часто спрашивают, почему я написал оперу «Нос». Ну, прежде всего, я люблю Гоголя. Скажу без хвастовства, что знаю наизусть страницы и страницы. У меня с детства сохранились поразительные воспоминания о «Носе». Теперь, когда пишут о «Носе», вс? твердят о влиянии Мейерхольда: якобы его постановка «Ревизора» так потрясла меня, что я выбрал «Нос». Это не так.

Когда я попал в Москву и в квартиру Мейерхольда, я уже работал над «Носом». Все уж было продумано, и не Мейерхольдом. Я работал над либретто с двумя изумительными людьми: Сашей Прейсом и Георгием Иониным. Это было замечательное, чудное время. Мы собирались рано утром. Мы не работали ночью, прежде всего потому, что нам был противен богемный стиль работы: работать надо утром или днем, нет никакой нужды устраивать полуночные трагедии. А во-вторых, ночью не мог работать Саша Прейс. У него была ночная работа. Она торжественно называлась, «агент по охране неликвидного имущества», а попросту говоря – сторож. Он охранял кондитерскую фабрику, прежде – «Ландрин». Ее хозяин, Джордж Ландрин, сбежал за границу, а следом – и его сын. Они бросили свое имущество, а Саша охранял его от грабителей.

Нам была очень весело. Как сказал Олейников, «действительно весело было, действительно было смешно». Сначала мы обратились к Замятину. Мы хотели, чтобы он стал нашим руководителем, ведь он был большой мастер. Но большой мастер не включился в нашу игру и оказался не лучше нас.

Нужен был монолог майора Ковалева. Все отказались его сочинять, а Замятин сказал: «Почему бы нет?» Он сел и написал. Между прочим, плохой монолог. Вот и весь вклад большого мастера русской прозы. Так что Замятин попал в число соавторов, так сказать, случайно. От него было мало

толку, мы справились сами. Это – к вопросу о влиянии больших мастеров.

Прейс и Ионин были необыкновенными людьми. Прейс дописал за Гоголя комедию «Владимир третьей степени». Как известно, Гоголь не закончил эту пьесу, он оставил только черновые наброски, а Саша написал пьесу.

Но он не просто записывал все, что придет в голову, нет, он составил все из слов самого Гоголя. Он не добавил от себя ни единого словечка, а каждую строчку взял из сочинений Гоголя. Это удивительно! Человек работал скрупулезно. Я читал рукопись. Там после каждой реплики – ссылка на источник, работу Гоголя, из которой она взята.

Например, если кто-то говорит: «Кушать подано», то в сноске значится сочинение и номер страницы. Все – честно. Пьеса была поставлена в Ленинграде, и Саша прочитал рецензию в газете, названную «И помои хороши, пока горячи». Впоследствии Саша Прейс очень помог мне с либретто «Леди Макбет». Еще он придумал чудесный сюжет оперы специально для меня: жизнь женщин, которые стремятся к эмансипации. Это должна была быть серьезная опера. Но из этого ничего не вышло, ничего. Александр Германович Прейс умер, умер молодым. Его убили.

Выдающейся в своем роде личностью был и Ионин. Когда-то он был беспризорником, преступником и воспитывался в колонии для отстающих детей имени Достоевского. (Трудно было бы найти более подходящее название!) Ионин был знатоком русской литературы, не знаю, где он изучил все, что знал. Учителя литературы в колонии не задерживались: их изгонял Ионин. Одна дама приехала и стала читать им вслух «Стрекозу и Муравья». Ионин сказал: «Мы это все знаем, почему бы вам вместо этого не рассказать нам о последних тенденциях в литературе?» Она закричала: «При мне не выражаться! Что еще за "тенденции"?»

Ионин тоже умер молодым. Он хотел стать режиссером. Но заразился тифом и умер. Двое его друзей написали книгу, один из главных героев которой – Ионин. В книге он назван Японцем, хотя был евреем. Но он был маленького роста и раскосый. Книга стала очень популярной, можно даже сказать, знаменитой, и не так давно по ней сняли фильм. Очевидно, этот фильм используют в образовательных целях. Подумать только, как все оборачивается!

Вокруг меня происходили удивительными вещи, возможно, потому, что меня окружало множество удивительных людей, пусть даже и незнаменитых. И эти люди помогли мне намного больше, чем знаменитые. У знаменитостей никогда нет времени. Как, скажем, у Мейерхольда.

Что касается его «Ревизора»: в целом, мне, конечно, очень понравилась постановка, но здесь – обратная связь: мне понравилось потому, что я уже работал над «Носом» и видел, что Мейерхольд решает многое так же, как и я. А не наоборот. А музыка «Ревизора» мне совсем не понравилась. Я имею в виду не музыкальные номера, написанные Гнеси-ным – нет, они превосходны и очень точны. Но Мейерхольд напихал в постановку все что только мог, и не все сработало. Например, я так и не понял, почему для характеристики Осипа понадобились подлинные народные песни (кажется, Калужской области). Мейерхольд считал Осипа здоровым элементом в пьесе. Думаю, это – ошибка. И еще я не понимаю, к чему была песня Глинки «В

крови горит огонь желанья». В этой песне нет ничего похотливого, но Мейерхольд решил, что она выразит страсть Анны Андреевны. Ее играла Райх. Я играл на фортепьяно на сцене, изображая одного из гостей, а Райх пела романс Глинки, шевеля своими чувственными плечами и многозначительно поглядывая на Хлестакова. Райх в «Ревизоре» играла самое себя – неприятную, навязчивую женщину. Бог ее простит, она умерла ужасной мучительной смертью.

270
271

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Не знаю, возможно, Мейерхольд повлиял на постановку «Носа», которую делал Смолич в Малом театре. Но это – другой вопрос, композитор к этому не имеет никакого отношения. А что касается меня, то большее влияние тут имела постановка «Носа» в знаменитом «Кривом зеркале».

Это было до революции. Бушевала война, а я еще был ребенком. Помню свое восхищение спектаклем, он был очень умно поставлен. Помнится, позже, когда я искал тему для оперы, я сразу вспомнил эту постановку «Носа» и подумал, что смогу без больших трудностей сам написать либретто.

В общем, так я и сделал. Я сам набросал сюжет, основываясь на своей памяти, а потом уже мы вместе стали развивать его. Темп задавал Саша Прейс. Он был сонным, так как приходил прямо с работы, но он зажигал нас, и мы тянулись за ним. И все трое работали как один, весело и дружно.

Я не собирался писать сатирическую оперу, да и не очень я себе представляю, что это такое. Говорят, что «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева – сатирическая опера. Мне она кажется всего лишь скучной: все время понимаешь, что композитор пытается быть смешным, а это вовсе не смешно. В «Носе» находят сатиру и гротеск, но я сочинял совершенно серьезную музыку, в ней нет никакой пародийности или шуточности. В музыке довольно трудно быть остроумным: слишком легко это может закончиться как с «Тремя апельсинами». В «Носе» я не пытался острить, и думаю, мне это удалось.

Действительно, если вдуматься, ну что смешного в том, что человек лишился носа? Какой может быть смех над этим несчастным уродом? Человек не может жениться или пойти на

работу. Хотел бы я посмотреть на любого из своих друзей, потеряй он нос. Они все бы плакали, как дети. И это следует учитывать любому, кто возьмется ставить оперу. «Нос» можно прочитать как шутку, но ставить его так нельзя.

Это – слишком жестоко, и, самое главное, не соответствует музыке.

«Нос» – ужасная история, а вовсе не забавная история ужасов. Разве может быть забавным полицейское преследование? Всюду, куда ни пойдешь, – полицейский, без него нельзя шагу ступить или бросить клочок бумаги. И толпа в «Носе» тоже далеко не забавна. Каждый по отдельности – неплохой человек, разве что немного странный. Но вместе они – толпа, которая жаждет крови.

Ничего забавного нет и в образе Носа. Без носа ты не человек, зато нос без тебя вполне может стать не просто человеком, а важным сановником. И здесь нет никакого преувеличения, история очень правдоподобна. Живи Гоголь в наше время, он бы увидел куда более странные вещи. Вокруг нас ходят такие ***носы,*** что дух захватывает, а то, что происходит в этом роде в наших республиках, и вовсе не смешно.

Мой знакомый композитор рассказал мне историю необыкновенную и, в то же самое время, обычную. Она обычна, потому что это правда, и необыкновенна, потому что показывает бюрократию на эпохальном уровне, достойном пера Гоголя или Э. Т. А. Гофмана. Этот композитор несколько десятилетий проработал в Казахстане. Он – хороший профессионал, выпускник Ленинградской консерватории, из класса Штейнберга, как и я, но годом младше. Он действительно стал в Казахстане чем-то вроде придворного композитора и поэтому знал многое, скрытое от остальных.

Все в СССР знают Джамбула Джабаева, мой сын учил в школе его стихи, и мои внуки тоже учат их – естественно, по-русски, в переводе с казахского. Это – очень трогательные небольшие стихотворения. Представьте себе, как это звучало во время войны: «Ленинградцы, дети мои…» И это исходило от столетнего мудреца в халате. Все наши иностранные гости стремились сфотографироваться с ним, та-

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

кие это были экзотические снимки. Народный певец, старческая мудрость в глазах, и так далее. Даже я клюнул на это и, признаюсь, сочинял музыку на некоторые из его строк. Что было, то было.

Но оказывается, все это – вымысел. Я имею в виду, естественно, что Джамбул Джабаев существовал как человек, и существовали русские тексты его стихов – так сказать, переводы. Только оригиналов никогда не существовало.

Джамбул Джабаев, возможно, был хорошим человеком, но он не был поэтом. Допускаю даже, что он был им, но это никого не волнует, потому что так называемые переводы его несуществующих стихов были написаны русскими поэтами, и те даже не спрашивали разрешения у нашего великого народного певца. А если бы и хотели спросить, то им бы это не удалось, потому что переводчики не знали ни слова по-казахски, а Джамбул – ни слова по-русски.

Хотя нет, неверно. Одно слово по-русски он знал – «Гонорар». Джамбулу объяснили: каждый раз, когда он пишет свое имя (само собой разумеется, Джамбул был неграмотным, но его научили выводить загогулину, которая представляла собой его подпись), он должен сказать волшебное слово: «Гонорар», – и ему дадут денег, чтобы он мог купить еще овец и верблюдов.

Каждый раз, подписывая контракт, Джамбул получал гонорар, и становился все богаче и богаче. Это ему понравилось. Тем не менее, однажды произошел сбой. Его привезли в Москву, и в череде конференций, приемов и банкетов оказалась встреча с детьми, группой пионеров. Пионеры окружили Джамбула и стали просить автограф. Ему объяснили, что он должен написать свою знаменитую загогулину. Он так и сделал, твердя: «Гонорар». Он был уверен, что ему платят именно за подпись, о «своих» стихах он и понятия не имел. И был очень разочарован, когда ему объяснили, что на сей раз не будет никакой оплаты и его богатство не увеличится.

Как жалко, что рядом не было Гоголя, чтобы написать об этом – великий поэт, которого знает вся страна и которого не существует. Однако каждая гротесковая история имеет свою трагическую сторону. Может быть, этот несчастный Джамбул действительно был великим поэтом? Как-никак, он же щипал струны своей домбры и что-то пел. Но это никого не интересовало. Требовались высокопарные оды Сталину, поздравления в восточном стиле по любому поводу: к дню рождения, представлению Сталинской конституции, выборам, Гражданской войне в Испании и так далее. Множество тем для рифмовки, ни об одной из которых неграмотный старик понятия

не имел. Что он мог знать, как мог переживать за «шахтеров Астурии»?

За Джамбула работала целая бригада русских рифмоплетов, среди которых были и известные имена, такие как Константин Симонов. А они-то хорошо знали политическую ситуацию и писали то, что должно было понравиться вождю и учителю, что означало писать главным образом о самом Сталине. Но не забывали и его прихвостней, Ежова122, например.

Помню, в то время чрезвычайно ценилась песня о Ежове. Она воспевала в псевдонародном стиле тайную полицию и Ежова, ее славного лидера и выражала такое пожелание: «И пусть моя песня разносит по миру всесветную славу родному батыру». Слава Ежова действительно была всесветной, но не по тем причинам, которые тут имелись в виду.

Они писали быстро и много, а когда один из «переводчиков» выдыхался, его заменяли новым, посвежее. Таким образом производство ни на миг не останавливалось, и лавочка закрылась только со смертью Джамбула.

122 Николай Иванович Ежов (1895-1939), ведущий партийный работник и с 1936 г. глава органов безопасности. В 1939 г. по распоряжению Сталина Ежов был расстрелян. По оценкам историков за годы «ежовщи-ны» в СССР было уничтожено около трех миллионов людей.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Как всегда на это скажут, что все это нетипично, но я отвечу: «Почему же? Это как раз очень типично». Здесь нет ничего против правил; напротив, все – по правилам, все так, как и должно быть. Великому вождю всех народов нужны были вдохновленные певцы от всех народов, и функция государства состояла в том, чтобы находить таких певцов. Если их не могли найти, их создали, как это произошло с Джамбулом.

История появления нового великого поэта, на мой взгляд, весьма типична и поучительна. Русский поэт и журналист, работавший в тридцатые годы в казахской партийной газете, издававшейся на русском языке, принес несколько стихотворений, о которых сказал, что они записаны и переведены со слов некоего народного певца. Стихи понравились и их

напечатали. Все были довольны. А как раз в это время готовилась декада казахского искусства в Москве. Казахский партийный лидер прочитал стихи «неизвестного поэта» в газете и приказал отыскать его, чтобы тот срочно написал песню в честь Сталина.

Обратились к журналисту: «Где твой поэт»? Журналист мялся, и стало ясно, что он врет. Надо было выйти из затруднительного положения, найдя «исконно казахского поэта», чтобы так или иначе воспеть Сталина. Кто-то вспомнил, что видел подходящего колоритного старика, который пел и играл на домбре и был достаточно фотогеничным. Старик не знал ни слова по-русски, с ним не должно было возникнуть никаких проблем. Надо было только найти ему хорошего «переводчика».

Джамбула нашли, и в Москву отослали от его имени наспех сляпанную песню, восхвалявшую Сталина. Ода Сталину понравилась, это было главное. Так началась новая жизнь Джамбула Джабаева.

Что же в этой истории нетипичного или неожиданного? Все – так, как и должно быть. Все развивается гладко, по

плану. История настолько типична, что ее даже предсказал и, так сказать, обессмертил в художественной литературе мой друг Юрий Тынянов. Он написал повесть «Поручик Ки-же», возможно даже, основанную на историческом материале времен Павла Первого. Я понятия не имею, как это происходило в правление Павла, но в наши дни такая история действительно была. Она рассказывает о том, как несуществующий человек становится существующим, а существующий – несуществующим. И никого это не удивляет – потому что это обычно и типично, и может произойти с каждым.

Мы читаем «Поручика Киже» со смехом – и страхом. Сегодня ее знает любой школьник: ошибка в записи создает мифическое лицо, и это лицо, поручик Киже, делает большую карьеру, вступает в брак, впадает в немилость, затем становится фаворитом императора и умирает в чине генерала.

› Фикция торжествует, потому что в тоталитарном государстве человек не имеет никакого значения. Единственное, что имеет значение, – это безостановочное движение государственного механизма. Механизм нуждается только в винтиках. «Винтиками» нас называл Сталин. Ни один винтик не отличается от другого, и их можно легко менять. Можно выбрать один и сказать: «С этого дня ты будешь винтиком-гением», – и все остальные будут считать его гением. И не важно, гений он на самом деле или нет. Любой может стать гением по приказу вождя.

Это сознание неистово внедрялось. Популярная песня,

которую исполняли по радио несколько раз на дню, утверждала: «У нас героем становится любой».

Маяковский, «лучший, талантливейший», часто печатал свои стихи в «Комсомольской правде». В редакцию как-то позвонили и спросили, почему в газете в тот день не было стихотворения Маяковского. Ему объяснили: «Он в отпуске». «Да, но кто его заменяет?» – спросил звонивший.

276
277

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Я не люблю Маяковского, но это неважно. Дело в психологии, предполагающей, что любое творческое лицо должно иметь заместителя, а заместитель – своего заместителя. И все они должны всегда быть готовы в любой момент занять место «лучшего, талантливейшего», как его назвал Сталин. Так что помни: вчера ты был лучшим, талантливейшим, а сегодня ты – никто. Ноль. Дерьмо.

Нам всем знакомо это чувство – бесчисленные безымянные «заместители», торчащие за твоей спиной и ждущие только сигнала сесть за твой стол и написать твой роман, твою симфонию, твою поэму. Никчемных композиторов в журналах назвали «Красный Бетховен». Я не сравниваю себя с Бетховеном, но постоянно помню, что в любой момент может появиться новый «Красный Шостакович», а я исчезну.

Эти мысли не раз приходили мне в голову в связи с моей Четвертой симфонией. В конце концов, двадцать пять лет никто не слышал ее, а рукопись хранилась у меня. Если бы я исчез, власти передали бы ее кому-то другому «за усердие». Я даже знаю, кто был бы тем человеком, и чьей Второй Симфонией она бы стала вместо того, чтобы быть моей Четвертой123.

Как видите, атмосфера способствовала массовому производству гениев и столь же массовому их исчезновению. Доказательство этому – Мейерхольд, с которым я работал и кого смею называть своим другом. Сейчас даже невозможно

123 Имеется в виду Тихон Хренников. В годы террора и бесстыдного пересмотра истории (включая историю культуры), усиленного почти полным отсутствием протеста общественности, был создан климат для официально санкционированного плагиата. Историки считают, например, что одна из

основополагающих теоретических работ Сталина «Об основах ленинизма» была плагиатом (настоящий автор, И. Ксенофонтов, погиб в 1937 г.). Типичный пример из области литературы связан с нобелевским лауреатом писателем Михаилом Шолоховым: многие, и среди них Александр Солженицын, считают, что известный роман Шолохова «Тихий Дон» – плагиат.

вообразить, сколь популярен был Мейерхольд. Его знали все, даже те, у кого не было ни интереса, ни связи с театром или искусством. Цирковые клоуны постоянно острили о Мейерхольде. В цирке смех должен быть незамедлительным, там не станут петь частушки о людях, которых публика не узнает мгновенно. Продавались даже гребенки под названием «Мейерхольд».

А потом человек исчез, и едва только исчез – вс?! Будто он никогда не существовал. Это продолжалось в течение многих десятилетий, никто даже не вспоминал Мейерхольда. Тишина была ужасная, могильная. Я встречал очень хорошо образованных молодых людей, которые вообще никогда ничего не слышали о Мейерхольде. Его стерли, как крошечную кляксу огромным ластиком.

Это происходило в Москве, столице ведущей европейской державы, с людьми, которые были известны всему миру. Можно вообразить, что творилось в провинции, в наших азиатских республиках. Там подобная подмена, когда человек становился ничем, нулем, а нули и ничтожества – заметными фигурами, была обычным делом, каждодневным событием. И в провинции этот дух все еще царит.

Это приносит печальные последствия в музыке. Огромное количество опер, балетов, симфоний, ораторий и так далее, произведенных, скажем, в Средней Азии: Ташкенте, Ашхабаде, Душанбе, Алма-Ате, Фрунзе – не были написаны местными композиторами, как это заявляется на обложках нотных изданий и в концертных программах. Настоящие авторы неизвестны широкой публике, и никто не спросит: «Кто эти музыкальные рабы?»

Я знаю многих из них. Это – разные люди с разными судьбами, и к сегодняшнему дню прошло уже несколько поколений композиторов-призраков. Самые старые уже вымирают. Они оказались в глухой провинции потому, что их сослали туда или потому что они сами бежали из Москвы и Ле-

СВИДЕТЕЛЬСТВО

нинграда, чтобы избежать возможного ареста. Порой бегство в захолустье спасало. Человек менял адрес, и о нем забывали. Я знаю несколько таких случаев.

Композиторы устраивали свою жизнь в национальных республиках. Это было как раз в то самое время, когда Москва увлеклась широкой демонстрацией талантов из национальных республик. Это было такое постыдное явление, что я хочу остановиться на нем отдельно, особенно потому, что культурные фестивали тридцатых до сих пор считаются не только необходимыми, но и полезными.

На самом деле, первое сравнение, которое должно было прийти на ум любому трезвомыслящему (и не слишком глупому) человеку при виде всех этих трюков и плясок, это сравнение с Древним Римом, потому что именно в императорский Рим свозили туземцев из завоеванных областей, чтобы новые рабы могли продемонстрировать свои «культурные достижения» жителям столицы. Нетрудно заметить, что идея не нова, и это убеждает нас, что Сталин заимствовал у Рима не только свой любимый архитектурный стиль. Он заимствовал также – до определенной степени – стиль культурной жизни, имперский стиль. (Не думаю, чтобы он был таким эрудитом, его, вероятно, впечатлила адаптированная версия Рима, так сказать, редакция Муссолини.) Короче говоря, побежденные племена пели, плясали и сочиняли гимны в честь великого вождя. Но этот бесстыдный спектакль, конечно, не имел никакого отношения к национальному искусству. Он вообще не был искусством. Попросту требовались новоиспеченные оды самому великому и мудрому.

Традиционное национальное искусство и традиционная – изумительная! – музыка для этого не годились. По многим причинам. Прежде всего, искусство было слишком изысканным, слишком сложным, слишком непонятным. Сталину хотелось вещей простых, впечатляющих, легкодоступных. Как говаривали разносчики пирожков в России: «Горячо

будет, а за вкус не ручаюсь». Во-вторых, национальное искусство считалось контрреволюционным. Почему? Потому что оно было, как любое древнее искусство, религиозным, культовым. А раз оно было религиозным, надо было выкорчевать его с корнем. Надеюсь, кто-нибудь напишет историю того, как разрушали наше великое народное искусство в двадцатые и тридцатые годы. Причем, его уничтожали бесследно, потому что

оно было устным. Когда расстреливают исполнителя народных песен или бродячего сказочника, вместе с ним умирают сотни великих музыкальных произведений. Произведений, которые никогда не записывались. Они умирают навсегда, безвозвратно, потому что другой певец поет другие песни. Я не историк. Я мог бы рассказать множество трагических случаев и привести множество примеров, но не буду делать этого. Я расскажу об одном случае, только об одном. Это – кошмарная история, и ужас охватывает меня каждый раз, когда я думаю о ней, я не хочу об этом вспоминать.

С незапамятных времен по дорогам Украины бродили народные певцы. Их там называют «лирниками» или «бандуристами». Они почти всегда были слепыми – почему, это другой вопрос, в который я не буду входить, короче говоря, такова традиция. Факт тот, что это всегда были слепые и беззащитные люди, но никто никогда не трогал и не обижал их. Обидеть слепца – что может быть подлее? И вот в середине тридцатых объявили о Первом всеукраинском съезде лирников и бандуристов, на который должны были собраться все народные певцы, чтобы обсудить планы на будущее. «Жить стало лучше, жить стало веселее», – как сказал Сталин. Слепцы поверили этому. Они прибыли на съезд со всей Украины, из крошечных, всеми забытых деревушек. Говорят, их съехалось несколько сотен. Это был живой музей, живая история страны. Все ее песни, вся музыка, вся

поэзия. И почти всех их расстреляли. Почти все несчастные слепцы погибли!

Почему это было сделано? К чему такой садизм – убийство слепых? Именно для того, чтобы они не бродили. Тут совершаются величайшие дела, полным ходом идет полная коллективизация, кулаков уничтожают как класс, и тут же бродят эти слепые, распевающие песни сомнительного содержания. Песни, не прошедшие цензуры. А какой цензуре можно подвергнуть слепого? Слепому нельзя вручить исправленный и одобренный текст, ему нельзя выписать заказ. Слепому все это надо сказать. Это займет слишком много времени. Его песню

нельзя заархивировать, как листок бумаги, на все это нет времени. Коллективизация. Механизация. Расстрелять их – куда проще. Так и поступили.

И это – только одна история из множества подобных, но я сказал, что я не историк. Я только хотел рассказать о том, что хорошо знаю, слишком хорошо. И еще я знаю, что, когда все необходимые исследования будут закончены, когда все факты будут собраны и подтверждены документами, людям, которые были ответственны за это злодеяние, придется держать ответ перед потомками.

Если бы я твердо не верил в это, не стоило бы жить.

Но позвольте вернуться к тому, с чего я начал. Я говорил о композиторах, оставивших Москву и Ленинград и перебравшихся поближе к границам. Они сидели без дела в забытых Богом углах, жили в страхе, ожидая стука в дверь среди ночи и исчезновения навеки, как это произошло с их друзьями и родными. И вдруг они оказались нужны! Возникла насущная необходимость в них в связи с со всеми этими триумфальными песнями и плясками для фестивалей в Москве, а также для музыкального обличения прошлого и музыкального воспевания новой жизни. Потребовалась «народная» музыка с одной-двумя запоминающимися подлинными

народными мелодиями, вроде грузинской «Сулико», любимой песни вождя и учителя.

Настоящие народные исполнители были почти полностью уничтожены, только немногие остались в живых там и сям. Но хотя они и сохранились, они не могли бы приспособиться к требованиям властей так быстро, как требовалось, они просто не в состоянии были это сделать. Способность мгновенно приспосабливаться – особенность профессионала новой эры. Это – качество нашей интеллигенции. «Эчеленца, прикажите! Вс? изменим в тот же миг», как говорит один из персонажей в пьесе Маяковского «Баня». (Уверен, что Маяковский написал это о себе.)

Это приводило к «легкости необыкновенной в мыслях», по словам Гоголя, и подобному же отношению к местной национальной культуре. Композиторы, о которых я говорю, были чужаками и профессионалами. А еще они были очень, очень запуганы. Таким образом, имелись все необходимые предпосылки для «пышного расцвета» (как это стало называться) национального искусства – совершенно нового социалистического народного искусства! Ребята засучили рукава, и национальные оперы, балеты и кантаты хлынули могучим потоком. Не так хорошо обстояло дело с симфониями, но на симфонии и

большого спроса не было. Не было также нужды в концертах и камерной музыке. Важно было, чтоб стишки были верноподданнические, а сюжет – легкий для восприятия. Сюжет брался из ужасного прошлого, обычно о каком-нибудь восстании или о чем-то в этом роде. В него без труда втискивался стереотипный конфликт, связанный с заговором, а затем добавлялась история роковой любви, способная выжать одну-две слезинки.

Главный персонаж, естественно, был героем без страха и упрека. И непременно имелся предатель, это было необходимо, так как призывало к усилению бдительности. Что

также соответствовало окружающей действительности. С профессиональной точки зрения это было благозвучно, в лучших традициях школы Римского-Корсакова, с которой я так хорошо знаком. Противно признаваться, но это так.

Брались местные народные мелодии (наиболее доступные европейскому уху) и развивались в европейском стиле. Все «лишнее» (с их точки зрения) безжалостно отбрасывалось. В точности по старой шутке: «Что такое бревно? Хорошо отредактированная елка».

Все это было гармонично и опрятно, но как только дописывалась последняя нота и высыхали чернила, начиналось самое трудное. Требовалось найти автора для этой стряпни. Автора, имя которого было бы столь же благозвучно, как музыка, но, так сказать, в противоположном направлении. В то время как музыка должна была быть максимально европейской, имя автора должно было быть максимально национальным. Они наклеивали яркий экзотический ярлык на стандартный европейский продукт. Как правило, с этой проблемой легко справлялись. Находили какого-нибудь послушного молодого или не очень молодого, но обязательно тщеславного, ***нацмена*** (в ту пору появилось это уничижительное сокращение от слов «национальное меньшинство»), без малейшего угрызения совести ставившего свое имя на титульном листе работы, которой он не сочинял. Сделка совершалась, и мир получал очередного мерзавца.

Но о наших «профессионалах» тоже не забывали. Прежде

всего, их имена иногда появлялись на титульных листах партитур, в программках и буклетах, разумеется, только в качестве соавторов, но и это было большой честью для бездомных композиторов. Во-вторых, даже если их имена оставались в тени, их награждали, и весьма щедро.

Им давали звания, награды, им хорошо платили. Они хорошо ели, спали на мягких перинах и жили в собственных домиках. Наконец, и это самое главное, они не очень боя-

лись. Страх не исчез полностью, конечно, этого никогда не бывает. Страх остался в их крови навсегда, но дышать им было легче. И за это они были вечно благодарны национальным республикам, в которых обосновались.

Я дружу с некоторыми из этих работяг и могу сказать, что уже не одно десятилетие эта ситуация их устраивает. Меня это всегда поражало. Я знаю, как страдали поэты, когда нужда и «понятные» обстоятельства (например, тот же самый страх) вынуждали их заниматься переводами. Поэтическому переводу в связи с «пышным расцветом» национальных культур уделялось особое внимание, но это не моя область. Я только говорю, что картина – та же самая.

Поэту давали русский «подстрочник» стихотворения, которого на национальном языке вообще не существовало. Иными словами, это был плохой прозаический пересказ на русском языке того стихотворения, которое ***мог бы*** написать национальный «автор». И русский поэт писал стихотворение, основанное на смысле сюжета, и порой эти стихи был изумительны. Поэт, как мы порой говорим, делал из дерьма конфетку, простите за грубость.

Выполняя такую работу, Пастернак и Ахматова страдали. Они чувствовали – и весьма справедливо – что совершают двойное преступление. Первое – они искажали реальную картину. За деньги или из страха они имитировали существование чего-то несуществующего. А второе преступление было против их собственного таланта. В этом переводе они его хоронили.

Согласен, что не всегда удается сочинять, но я категорически против того, чтобы, когда наступает упадок сил, бродить, пялясь в небеса, в ожидании, когда на тебя снизойдет вдохновение. Чайковский и Римский-Корсаков не любили друг друга и сходились в очень немногих вещах, но у них было одинаковое мнение по этому поводу: писать надо постоянно. Не можешь писать большую работу – пиши незна-

чительные пустяки. Если вообще не можешь писать, оркеструй что-нибудь. Думаю, и Стравинский считал так же.

Похоже, такова точка зрения русских композиторов. Мне кажется, что она совершенно профессиональна и в корне отличается от того, что, очевидно, думают о нас на Западе. Похоже, там все еще полагают, что мы пишем между запоями, макая перо в водку. Хотя на самом деле интерес к алкоголю не исключает профессионализма, и в этом отношении я не составляю исключения из правила русской композиторской школы.

Итак, надо постоянно тренировать свою руку, и, по сути, в переводах или обработках нет ничего плохого, но ты должен работать с материалом, который тебе самому необходим или дорог. Я понимаю, что никто не говорит сам себе: «Это мне необходимо, а это мне дорого». Это чувствуется нутром. Как деревенская собака, заболев, идет в поле и инстинктивно ищет нужные ей растения и травы. Она жует их и выздоравливает.

Я неоднократно спасался таким образом, работая «вместе» с Мусоргским, и могу назвать еще несколько случаев, когда работа с чужими сочинениями освежала и успокаивала меня. Например, я сделал новую оркестровку Первого концерта для виолончели молодого и исключительно талантливого Бориса Тищенко124 и вручил ему партитуру в день рождения. Не думаю, что он был страшно рад, но мне самому работа не принесла ничего кроме пользы и удовольствия.

124

Борис Иванович Тищенко (р. 1939) – любимый ученик Шостаковича, чрезвычайно плодовитый композитор, чьи произведения широко исполняются в СССР.

Пастернака, должно быть, обогащала работа над переводами «Гамлета» или «Фауста», но он переводил и третьесортных и вовсе неизвестных поэтов, в том числе огромное число грузинских. Это был способ – единственный способ – понравиться Сталину. То же самое случалась с Ахма-

товой. Оба они, конечно, страдали от этого и довольно часто говорили об этом. А мои друзья композиторы были вполне счастливы и довольны. Их дела шли отлично, никто их не обеспокоил, и они боялись вс? меньше и меньше. Казалось, они будут процветать вечно. Но увы, ничто не вечно на этой Земле, и

даже их странное счастье закончилось.

Выросло новое поколение национальных композиторов. Эти молодые люди получили образование в наших лучших консерваториях, были талантливы и честолюбивы – два вещества, которые вступают в немедленную химическую реакцию. Они хотели реализовать свои возможности, а на их пути стояли эти священные дубы, обвешанные орденами и медалями. Как правило, между патриархами и молодежью не было романа, слишком велика была разница в образовании. Поначалу молодые композиторы из национальных республик подражали Прокофьеву, Хачатуряну, мне. Позже – Бартоку и Стравинскому. Они изучали любые западные партитуры, которые попадали к ним в руки. Не обязательно авангард, но все же… И в результате они пришли к выводу: надо искать свой собственный путь, иначе они остановятся в своем развитии. И они вспомнили о родной музыке: не о песнях, которые бесконечно гремели по радио и телевидению, а о настоящей народной музыке, еще не переделанной, не искалеченной.

Прежде все использовали антологии народных песен, сделанные фольклористами тридцатью, сорока, и даже пятьюдесятью годами ранее. Они считались лучшими и самыми грамотными записями да, возможно и были таковыми для своего времени. Но молодые люди позволили себе усомниться в этом, они стали искать настоящих исполнителей народных песен, а таких осталось немного. Но кое-кто сохранился, и эти немногие даже тайно нашли молодых учеников. Полагаю, это правда, что народная культура не может быть уничтожена бесследно. Она продолжит жить в подпо-

лье или, по крайней мере, едва заметно тлеть в ожидании лучших времен.

Перед молодыми композиторами открылась удивительная картина, и они были первыми, кто ее увидел. Они увидели что то, что преподносилось как «народное», «национальное», было явной подделкой. Они попытались поднять шум и гам, а кое-где дело дошло до схваток и даже драк. Но они достигли только частичного успеха. Священные дубы забеспокоились, священные

скалы, покрытые мхом и медалями, зашевелились, а вслед за ними – и наши приятели-профессионалы из Москвы и Ленинграда, так удобно устроившиеся в своих чудесных домиках и рассчитывавшие вечно собирать такой же богатый урожай.

Как хорошо было им жить на свежем воздухе, на периферии, вдали от столичных забот и грязи! Они обладали замечательным здоровьем и были готовы трудиться. Они вовсе не собирались прекращать производство все новых и новых «национальных» опер, балетов и кантат для всевозможных праздников и фестивалей, которые продолжали множиться. Это было так хорошо, и можно было даже вползти в историю музыки – пусть не мировой, а местной, и пусть не как композитор, а как соавтор. И вдруг над их положением, их славным историческим прошлым и будущим нависла опасность. Какая несправедливость!

Я впервые увидел своих друзей в мрачном настроении. Они начали философствовать по этому поводу, вздыхать и рассуждать о человеческой неблагодарности. Они говорили, что эти дикари остались бы дикарями, если бы не их просвещенная помощь и поддержка, что местные князьки все еще едят баранину руками, вытирая их об одежду, и все поголовно – подлецы и многоженцы.

Но этот период чистых безоблачных разглагольствований длился недолго, потому что их позиции рушились на всех фронтах. Возможно, в действительности это было не

так, возможно, им это только казалось. Но птенцы школы Римского-Корсакова объединились с местными священными дубами и пошли в контратаку.

Дубы двинулись вперед внушающей трепет походкой, бренча медалями. Смею вас уверить, это было внушительное зрелище. И в руках они несли доносы и кляузы, сочиненные, разумеется, их соавторами. Те были и в этой области весьма профессиональны. Римский-Корсаков от стыда перевернулся бы в могиле! Суть доносов состояла в том, что над нашим государством нависала страшная опасность, и что эта опасность исходит от молодых нацменов – заговорщиков, которым интерес к народной музыке и искусству служит только лишь прикрытием. На самом же деле их интересует возвращение буржуазного национализма и, прикрываясь тягой к национальному искусству, эти молодые люди планируют отколоться от наших великой и могучей земли. Такие враждебные действия необходимо немедленно пресечь, а мятежников – сурово покарать.

Кляузы были направлены в самые разные инстанции, от Союза композиторов и выше. Не знаю, что стало с теми, что попали выше, но я лично читал некоторые из адресованных в Союз. Моего совета, разумеется, никто не спрашивал, но доносы я

видел. И сделал все, что мог, чтобы помочь молодым.

Конечно, никого не волновало, о чем я думаю, но в конце концов дело закончилось вполне благополучно, в конце концов никого не расстреляли, не посадили и не лишили куска хлеба – насколько мне известно. Я могу ошибаться в последнем пункте, и, с другой стороны, я говорю только о композиторах. О писателях и кинематографистах предоставляю говорить другим.

Решение, принятое по этим вопросам, было неопределенным и свергуманно мудрым. Главный удар пришелся по буржуазному национализму, с «дискуссиями» и собраниями

в соответствующих инстанциях. Обсуждали, выдвигали обвинения. Формула была знакомая, прямо по Ильфу и Петрову. Надо только заполнить пробелы: «В ответ на

мы, геркулесовцы, все как один

!» В общем, молодежи категорически запретили «посягать на жизнь священных особ». Священные дубымогли и дальше расти в безопасности. Болото успокоилось.Ничего не всплыло, ни одна репутация не пострадала, и ничье грязное белье не полоскалось.

Но на самом деле ситуация несколько изменилась: каждая национальная культура разделилась надвое. Одна часть – старая, где все ложное, фальшивое: звания, репутации, списки работ. Другая часть, что бы о ней ни говорили, – подлинная. Музыка может быть хорошей или посредственной, или даже очень плохой, но она не лжива. Ее написали те, чьи имена стоят на титульных листах партитур. И на поклоны после исполнения выходит настоящий композитор, а не подставное лицо. Так что некоторый успех все же достигнут.

Но поддельная культура не сдалась. Меня часто приглашают в республики на различные демонстрации музыкальных достижений, декады, пленумы и так далее, и я часто на них езжу. Я выступаю в роли свадебного генерала и, естественно, хвалю все что вижу, или почти все. Но я вижу и то, что находится за всем этим, и хозяева тоже видят это. И обе стороны притворяются, что все прекрасно.

Эти музыкальные фестивали всегда начинаются с произведений известных композиторов, и все они – белиберда. В

оперном театре тоже всегда наготове премьера какой-нибудь оперы или балета на подобную тему – о национальном восстании в далеком прошлом. И все это тоже – белиберда. Я посмеиваюсь про себя, видя, что симфонии разных композиторов написаны или, как минимум, оркестрованы (а это, по моему мнению, одно и то же) одной рукой. Я играю в

такую игру – угадать, кто действительно автор. В большинстве случаев я угадываю, потому что настоящий композитор (обычно из Москвы или Ленинграда) также представляет одну работу под своим собственным именем.

Я легко узнаю отдельные стили оркестровки, даже если «стиль» – не что иное как профессионализм, и почти никогда не ошибаюсь. Иногда я ругаю себя за спокойствие, за то, что не сказал, и не только не сказал, но и не написал статью об этих поддельных музыкальных фестивалях. Но что я могу сделать? Могу я что-то изменить? Раньше это было трагедией, это правда. Но теперь это, скорее, комедия, дела потихоньку меняются, и без моего участия. Я все равно ничего не могу изменить.

Худшее осталось позади, и история не может повернуться вспять. Хорошо, что вещи постепенно меняются. Кто бы стал меня слушать? Всех – или почти всех – волнует поддержание статус-кво. Я знаю на деле, что любая попытка радикальных перемен закончилась бы плохо, ужасно. Несколько молодых казахских поэтов попытались развеять миф Джамбула Джабаева, и что вышло? Им приказали заткнуться, и вскоре после этого отпраздновали очередную годовщину давно умершего Джамбула, со всей причитающейся помпой и блеском, торжественными речами и немереным количеством вина и водки на банкетах.

Призыв к росту числа Гоголей и Салтыковых-Щедриных, вероятно, был вызван этими историями. Это – тема для Гоголя и для будущего композитора, который напишет, возможно, замечательную оперу под названием «Нос Джамбула». Но не я. Нет, не я.

И я даже не жалею, что это уже не моя тема. Я понимаю Пушкина, который отдал Гоголю сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ», потому что ему они уже не подходили. Всему свое время.

290
291

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Например, у меня есть незаконченная, отложенная, опера, «Игроки»125. Я начал ее во время войны, после Седьмой симфонии. Факт говорит сам за себя. Я сочинил уже довольно много, почти час музыки, и записал партитуру. Я решил, что не выброшу ни слова Гоголя. Мне не требовалось либретто, Гоголь был самым лучшим либреттистом. Я положил перед собой книгу и начал писать, переворачивая страницу за страницей. И дело пошло.

Но, закончив десять страниц, я остановился: «Что я делаю?» Прежде всего, опера становилась неуправляемой, но не это главное. Главное было – кто поставит эту оперу? Тема не была ни героической, ни патриотической. Гоголь – классик, и то его не ставили. А я – я был для них всего лишь грязь под ногами. Сказали бы, что Шостакович написал анекдот, пародию. Разве можно написать оперу о карточной игре? И зачем? В «Игроках» нет никакой морали, кроме, возможно, того, что показано, как коротают время малообразованные люди – играя в карты и пытаясь надуть друг друга. Никто бы не понял, что юмор велик сам по себе и не нуждается в дополнительной морали.

Юмор – это проявление божественной искры, но кому я собирался объяснять это? Таких серьезных вещей не понимают в оперных театрах и тем паче в организациях, которые заправляют делами культуры. Так я и бросил «Игроков». Теперь мне иной раз предлагают закончить оперу, но я не могу. Я слишком стар, нельзя дважды войти в одну и ту же реку, как гласит старая поговорка.

Я сейчас думаю о другой теме для оперы и о другом авторе, Чехове. Разному времени – разные песни. Я определенно собираюсь написать оперу «Черный монах». «Черный монах» интересует меня намного больше, чем «Игроки». Те-

ма затронула мою зачерствевшую, как вы могли бы подумать, душу.

Чехов был очень музыкальный автор, но не в том смысле, что он писал аллитерациями, вроде «Чуждый чарам черный челн»126. Это – плохая поэзия, в ней нет ничего музыкального. Чехов музыкален в более глубоком смысле. Он очень музыкально выстраивал свои работы. Естественно, это было бессознательно, просто музыкальная конструкция выражает более общие законы. Я уверен, что Чехов построил «Черного монаха» в форме сонаты, с введением, экспозицией главной и побочной тем, развитием, и так далее.

Один литературный критик, с которым я поделился своей теорией, даже написал о ней научную статью, и, что вполне естественно, все перепутал. Когда литературные критики

пытаются писать о музыке, они все понимают превратно, но статья была все же напечатана в каком-то академическом издании. Вообще, литераторы, пишущие о музыке, должны следовать примеру графа Алексея Николаевича Толстого, который написал две важных статьи о моих симфониях – Пятой и Седьмой. Обе статьи включены в его собрание сочинений и лишь немногие знают, что на самом деле они были написаны музыковедами. Толстой пригласили их к себе на дачу, и они помогли ему продраться сквозь дебри скрипок, гобоев и прочей путаницы, которой граф не мог постичь.

В «Черном монахе» важную роль играет серенада Браги, «Молитва Девы». Когда-то она была очень популярна, но теперь эту музыку забыли. Я обязательно использую ее в опере. У меня даже есть ее запись, я попросил нескольких молодых музыкантов сыграть ее для меня. Когда я слушаю ее, я могу ясно представить, какой должна быть опера. А еще я думаю вот о чем: что такое, по сути, хорошая музыка и плохая музыка? Я не знаю, я не могу ответить однозначно.

125 В 1978 г. «Игроки» были впервые поставлены в Ленинграде в концертном исполнении под руководством Геннадия Рождественского.

126 Строка из стихотворения поэта-символиста Константина Бальмонта – хрестоматийный пример слабой и примитивной аллитерации.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Взять, например, ту же серенаду. Согласно всем правилам ее следует считать плохой музыкой, но каждый раз, когда я ее слушаю, на глаза наворачиваются слезы. Эта музыка, эта «Молитва Девы», должно быть, тронула и Чехова, иначе он бы не написал о ней так, как написал, с его умением проникать в самую суть явлений. Вероятно, не существует ни хорошей, ни плохой музыки, есть просто музыка, которая волнует, и музыка, которая оставляет безразличным. Вот и все.

И это, между прочим, огорчает меня. Например, мой отец любил цыганские песни и пел их, и мне нравилась эта музыка. Но потом эти песни стали презирать, смешивать с грязью. Их назвали

«нэпманской музыкой»127, дурным тоном, и так далее. Помню, как потрясен был Прокофьев, когда я сказал, что меня лично не оскорбляет цыганская музыка. Он-то пользовался люб возможностью подчеркнуть, что он выше этих вещей.

И что в итоге? Преследование закончились ничем, и цыганская музыка процветает. Зритель ломится на нее, я подчеркиваю: несмотря на гнев самых передовых выразителей музыкального мнения. А вот противоположный пример – музыка Хиндемита. Ее издают и записывают, но что-то слушают без большого интереса. Все же когда-то его работы оказали на меня большое влияние. Хиндемит – истинный музыкант, серьезный, и довольно приятный человек. Я немного знал его, он играл в Ленинграде в составе квартета и произвел хорошее впечатление. И его музыка похожа на не-

127 «Нэпманская музыка» – одно из официальных уничижительных определений популярной музыки, объекта постоянных преследований в Советском Союзе. НЭП (новая экономическая политика, объявленная Лениным в 1921 г. перед лицом экономических проблем), привел к возрождению частного предпринимательства и появлению» ресторанов и ночных клубов, где кроме цыганской музыки исполнялись танго, фокстроты, чарльстоны и тому подобная «буржуазная» музыка. В 1928 г. Максим Горький в «Правде» назвал джаз «музыкой толстых», и на много лет это стало официальным определением.

го самого: все на своем месте, хорошо составлено, и это не просто ремесло, там есть чувство и смысл, и содержание. Только слушать невозможно. Музыка не зажигает, нет, не зажигает. А цыганские песни, будь они прокляты, зажигают. Пойди разберись!

Хочу успеть написать оперу по Чехову. Я люблю Чехова, часто перечитывал «Палату номер шесть». Мне нравится все, что он написал, включая ранние рассказы. И я чувствую свою вину, что недостаточно работал над Чеховым, как бы мне хотелось. Правда, мой студент Вениамин Флейшман написал оперу по рассказу Чехова «Скрипка Ротшильда». Написать оперу на этот сюжет ему предложил я. Флейшман был очень восприимчивым и прекрасно чувствовал Чехова. Но его жизнь сложилась очень тяжело.

Флейшман стремился сочинять музыку скорее грустную, чем веселую, и естественно, его за это ругали. Флейшман сделал наброски оперы и ушел добровольцем на фронт. И погиб. Он вступил в Народное ополчение. Все они были обречены. Их едва обучили, плохо вооружили и бросили на самые опасные участки фронта. У солдата еще была надежда спастись, но у ополченца – нет. Ополченцы Куйбышевского района, в числе которых был Флейшман, погибли почти полностью. Мир им!

Я счастлив, что мне удалось закончить и оркестровать «Скрипку Ротшильда». Это изумительная опера, трогательная и грустная. Без каких-то дешевых эффектов, очень мудрая и очень чеховская. Мне жаль, что наши театры пренебрегают оперой Флейшмана. Виновата в этом, насколько я понимаю, не музыка.

Я хотел бы сочинить больше музыки на чеховские сюжеты; позор, что композиторы, кажется, проходят мимо Чехова. У меня есть работа, построенная на чеховских мотивах, Пятнадцатая симфония. Это не эскиз «Черного монаха», но вариация на тему. Большая часть Пятнадцатой связана с

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

«Черным монахом», несмотря на то, что это – совершенно самостоятельная работа.

Мне так и не удалось научиться жить согласно главному чеховскому принципу. Для Чехова все люди равны. Он показывал людей и предоставлял читателю самому решать, что плохо, а что хорошо. Чехов оставался беспристрастным. Когда я прочитал «Скрипку Ротшильда», то был потрясен. Кто прав, кто не прав? Кто превратил жизнь в одну сплошную череду потерь? Это потрясает меня до глубины души.

*›

С Мусоргским у меня сложились «особые отношения». Он стал для меня целой академией – и в человеческом смысле, и в политике, и в искусстве. Я изучал его не только глазами и ушами, так как этого недостаточно для композитора или любого профессионала. (Это в полной мере относится и к другим видам искусства. Подумать только, сколько великих живописцев проводят годы, ученически копируя, и никто не видит в этом ничего зазорного.)

Я преклоняюсь перед Мусоргским, считаю его одним из величайших русских композиторов. Почти одновременно с созданием своего фортепьянного квинтета я работал над новой редакцией его оперы «Борис Годунов». Мне надо было просмотреть партитуру, сгладить некоторые шероховатости гармонизации и некоторые неудачные и вычурные куски оркестровки, и изменить несколько чересчур резких переходов.

Следовало добавить в оркестровку ряд инструментов, которыми, оркеструя «Бориса», не пользовались ни Мусоргский, ни Римский-Корсаков.

Мусоргский внес много изменений и исправлений по советам Стасова, Римского-Корсакова и других, а потом еще

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Корсаков самостоятельно внес довольно много изменений. Корсаковская редакция «Бориса Годунова» отражает идеологию, дух и уровень мастерства прошлого столетия. Почтение к огромному объему проделанной им работы тут может только повредить. Мне хотелось отредактировать оперу иначе, я стремился к большему симфоническому развитию, чтобы оркестр был не просто аккомпанементом для певцов.

Римский-Корсаков был деспотичен и пытался подчинить партитуру своему собственному стилю, многое переписав и добавив свою собственную музыку. Я изменил лишь несколько тактов и очень немногое переписал. Но какие-то места действительно нужно было изменить. Например, достойно высветить сцену в лесу под Кромами. Мусоргский оркестровал ее как студент, боящийся провалиться на экзамене. Слабо и неуверенно. Я это переделал.

Вот как я работал. Я поставил перед собой фортепьянный клавир Мусоргского и две партитуры: Мусоргского и Римского-Корсакова. Я не в смотрел партитуры, да и в клавир тоже редко заглядывал. Я оркестровал по памяти, акт за актом. Потом сравнивал свою оркестровку с тем, что было сделано Мусоргским и Римским-Корсаковым. Если я видел, что другой сделал лучше, то оставлял его вариант: к чему изобретать велосипед? Я работал честно, можно сказать, яростно.

Местами Мусоргский оркестровал потрясающе, но я все равно не вижу греха в своей работе. Удачные части я не трогал, но там есть много неудачных, потому что ему недоставало профессионального мастерства, которое приходит только со временем, проведенным не поднимая задницы, и тут нет другого пути. Например, полонез в польском акте отвратителен, хотя это – важный момент. То же самое – с коронацией Бориса. А колокола – ну, что там за колокола! Просто пародия на торжественность. А это – очень важные сцены, от них нельзя отказаться.

Конечно, нашелся один известный деятель, Борис Асафьев, который предложил теоретическое обоснование некомпетентности Мусоргского. Этот Борис был известен своей способностью изобрести теоретическое основание для чего угодно. Он крутился как волчок. Так или иначе, Асафьев утверждал, что все сцены, которые я только что упомянул, были чудесно оркестрованы Мусоргским, что это была часть его плана. Он якобы бесцветно оркестровал сцену коронации, чтобы показать, что народ – против коронации Бориса. Такая форма народного протеста – дурная оркестровка! А в польском акте – уж поверьте Асафьеву! – Мусоргский демонстрировал упадок дворянства, и поэтому предоставил полякам танцевать под плохую инструментовку. Так он их наказал.

Да только все это – чушь! Глазунов рассказывал мне, как Мусоргский сам играл все эти сцены но рояле – и колокола, и коронацию. И по словам Глазунова они были блестящими и величественными – такими их хотел сделать Мусоргский, поскольку он был гениальным драматургом, у которого я учусь и учусь. Я сейчас имею в виду не оркестровку. Я говорю о чем-то большем.

В композицию не входят через парадную дверь. Надо ко всему прикоснуться и пропустить все через себя. Недостаточно слушать, наслаждаться, говорить: «Ах, как замечательно!» Для профессионала это – потакание собственной слабости. Наша работа всегда была ручной, тут ничто не может помочь: ни машины, ни технологии. Конечно, если работать честно, без уверток. Ты можешь что-то записать на пленку и предоставить другим аранжировать и оркестровать за себя. Я знаю одного «талантливого» человека128, который именно так отвратительно и поступает – думаю, он просто бездельник. В Кировском был поставлен балет, написанный

Речь идет о ленинградском композиторе Олеге Каравайчуке.

таким способом. На деле все обернулось весьма странно: композитора во время репетиций не пустили в зал. А когда он попытался прорваться, швейцары Кировского порвали «талантливому» композитору пиджак. Швейцары – превосходные вышибалы: это казенный театр.

Самое забавное, что балет был основан на «Клопе» «лучшего, талантливейшего» Маяковского. (Кстати, хореография Якобсона129 была хороша.) «Клоп» по-прежнему на сцене! Мариинский театр во всей своей абсурдности – чем не сюжет для Мусоргского? Как говорится: полюбуйтесь, как низко он пал. Этот «клоп» не оставил без внимания никого, в том числе и меня.

Конечно, сочинение музыки с помощью магнитофона имеет специфический привкус – все равно, что облизывать резиновые сапоги. Я лично избегаю не только этого извращения, но мне даже не нравится сочинять на рояле. Теперь-то я действительно не могу, даже если бы и захотел. Я учусь писать левой рукой – на случай, если потеряю способность делать это правой. Гимнастика умирающего.

Но сочинение на рояле всегда было для меня второстепенным способом. Это – для тугоухих и тех, у кого плохое чувство оркестра, кто нуждается в некоторой слуховой поддержке своей работы. Но есть и «великие мастера», которые держат штат секретарей, чтобы оркестровать их эпохальное опусы.130 Я никогда не мог понять такого способа увеличения «производительности».

Как правило, я слышу партитуру и записываю ее ручкой, а потом переписываю уже готовое – без черновых набросков или эскизов – я это говорю не из хвастовства. В конце концов, каждый сочиняет так, как ему больше всего подходит, но я всегда серьезно предостерегаю своих студентов

*1*29Леонид Вениаминович Якобсон (1904-1974), балетмейстер-авангардист, один из постановщиков балета Шостаковича «Золотой век».

130Речь идет о Сергее Прокофьеве.

против подбора мелодий на рояле. У меня в детстве был почти роковой случай этой болезни, зуда импровизации.

Мусоргский – трагический пример того, как опасно сочинять на рояле. Весьма трагический: пока он бренчал, сколько великой

музыки не было записано! Из множества работ, о которых остались только рассказы, меня больше всего печалит опера «Бирон». Какой кусок российской истории! Эпоха злодейства и иностранного засилия. Он показывал куски этой вещи друзьям, да, показывал. Они попытались уговорить его записать их, но он упрямо твердил: «Я крепко держу их в голове». Так запиши на бумагу то, что у тебя в голове! Голова – хрупкий сосуд.

Кто-то скажет: «Что это он поучает Мусоргского? Все, что от нас требуется – это учиться у классиков». Но для меня Мусоргский не классик, а живой человек (кстати, он написал замечательный музыкальный памфлет «Классик», направленный против критиков; подзаголовок гласит: «По поводу некоторых музыкальных статеек г. Фаминцына»). Банально, но верно. Я, вероятно, поделился бы с Мусоргским кое-какими критическими замечаниями, не боясь быть осмеянным. И я не поучал бы его, как генералы из Могучей Кучки (я имею в виду, прежде всего, Кюи,131 весьма посредственного и самоуверенного композитора) или собутыльники Мусоргского из трактира в Малоярославце, но мы бы поговорили, как профессионал с профессионалом. Если бы я не относился к Мусоргскому именно так, то не взялся бы оркестровать его работы.

131 Цезарь Антонович Кюи (1835-1918), композитор, генерал (военный инженер), музыкальный критик и член известной группы композиторов (Балакирев, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин), получившей название «Могучая кучка». Это название, впервые использованное Владимиром Стасовым, закрепилось в истории, объединив композиторов, очень различающихся вкусами, темпераментом и степенью таланта. Говоря в целом, общий идеал Могучей Кучки – «музыкальный реализм».

300
301

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Оркестровка «Бориса» была бальзамом на мои раны. Времена были трудные и подлые, невероятно подлые и трудные. Был заключен Пакт с нашим «заклятым другом»,132 Европа рушилась, а, как вы знаете, наши надежды были связаны с Европой. Каждый день приносил все более дурные вести, мне было так больно, я был так одинок и напуган, что хотел каким-то образом отвлечься,

провести хотя бы часть времени с глазу на глаз с музыкально близким мне человеком.

Шестая симфония была закончена, и я уже точно знал, о чем будет следующая. Вот я и засел за работу с полным авторским фортепианным переложением «Бориса», изданным Ламмом (оно включает в себя сцены у Василия Блаженного и под Кромами). Я положил переложение на стол, и оно себе лежало, так как я не слишком часто беспокоил его. Я все-таки действительно довольно хорошо знаю музыку, весьма хорошо.

Я должен упомянуть о роли Ламма и его трудах в этой области. Всякий раз, когда он был один, без Асафьева, его работа была основательной и прекрасной, можно сказать, фундаментальной, в санкт-петербургской академической манере. Но как только подключался Асафьев, появлялась всевозможная немыслимая чертовщина и бессмыслица – например, партитура так называемого авторского «Бориса», изданная совместно Асафьевым и Ламмом в конце двадцатых. Могу предположить – с большой долей уверенности – что стимулом для Асафьева были авторские отчисления от «Бориса». Вечный звон презренного металла. Они еще и инсценировку сляпали. Это уж просто позор!

«Заклятым другом» наши остряки назвали нацистскую Германию, которая подписала Пакт о ненападении со Сталиным в августе 1939 г., а в сентябре того же года – Договор о дружбе. Критика Гитлера в то время была строго запрещена, как и слово «фашизм».

Они обернули хорошую идею – восстановление подлинного «Бориса» – Бог знает во что, своего рода шкурное предприятие на марксистской основе. Чтобы вывести из обращения редакцию Римского-Корсакова, наши бунтари обвинили ее во всех смертных «идеологических» грехах. А Глазунова, который встал на защиту Корсакова – отчасти из принципа, а отчасти из возмущения, – Асафьев оклеветал в печати, используя обороты типа «акула империализма» или «последний империалистический прихлебатель» – не помню точно. Оскорбления прозвучали и ужасно задели чувства Глазунова. Думаю, что это стало последней каплей – он был терпеливый человек, но это уже перешло все границы. И вскоре Глазунов отправился «на отдых» на Запад.

Мне бы следовало вспомнить эту историю, берясь за оркестровку «Бориса». Я вступал в прямой конфликт с Асафьевым и думаю, что позже почувствовал последствия этого. Вот такова музыка Мусоргского – она всегда живая, слишком живая (если такое качество вообще может быть чрезмерным) – и значит, всегда не за горами споры граждан, готовых схватить друг друга

за грудки. В свое время мне об этом сказал Мейерхольд, и, в результате, я склонен с этим согласиться.

Ничто не сравнится с чувством, которое возникает при оркестровке композитора, перед которым преклоняешься. Думаю, это – идеальный способ для изучения работы, и я бы рекомендовал всем молодым композиторам сделать свои собственные версии произведений тех мастеров, у которых они хотели бы поучиться. Я знал «Бориса» почти наизусть со своих консерваторских дней, но только оркеструя ощутил его музыку так, как будто это была моя собственная работа.

Надеюсь, я могу потратить какое-то время, чтобы поговорить об «оркестре Мусоргского». Его оркестровые «намерения», надо полагать, были правильны, но он просто не мог их реализовать. Он стремился к чуткому и подвижному

оркестру. Насколько я могу судить, он представлял себе что-то вроде распевной линии вокруг вокальных частей, так, как в русской народной песне главную мелодию окружают подголоски. Но Мусоргскому для этого недоставало техники. Какая жалость! Очевидно, у него было чисто оркестровое воображение, равно как и чисто оркестровая образность. Музыка стремится к «новым берегам», как они говорили, – к музыкальной драматургии, музыкальной динамике, языку, образам. Но оркестровая техника тянула его назад, к «старым берегам».

Естественно, Ленинградская постановка 1928 года закончилась провалом, и с тех пор все попытки придерживаться авторской партитуры приводили к печальным результатам. И смешно, и грустно, что иногда и в настоящее время басы со слабыми голосами выбирают вариант Мусоргского, потому что там им приходится меньше напрягаться. Но публику это не очень волнует, и «Борис Годунов» обычно ставится в одной из двух версий: Корсакова или моей.

Я думал: «Ну, возможно, мне удастся оказать Мусоргскому услугу, приблизив его оперы к слушателю?» Пусть приходят и учатся. Там есть много поучительного. Мне казалось, что параллели совершенно очевидны, их должны заметить, их нельзя не заметить. Римский-Корсаков немного смягчил этот момент,

приглушив извечную русскую проблему: царь-выскочка против озлобленного народа. Концепция Мусоргского глубоко демократична. Народ – основа всего. Народ – здесь, а правители – там. Закон, управляющий народом, безнравственен и глубоко антинароден. Народные чаяния не принимаются в расчет. Вот – позиция Мусоргского и, смею заявить, моя также.

Еще меня глубоко захватила уверенность Мусоргского в том, что противоречие между правителями и угнетенным народом неустранимы, а значит, народ должен жестоко и бесконечно страдать, все больше озлобляясь. А правительство,

пытаясь упрочить свое положение, распадается, разлагается. И впереди – хаос и крах государства, как это пророчат две последние сцены оперы. Я ждал, что это случиться в 1939-м.

Я всегда чувствовал, что этическая идея «Бориса» совпадает с моей. Автор бескомпромиссно обличает безнравственность антинародой власти, которая очевидно преступна, даже – однозначно преступна. Она разлагается изнутри и, что отвратительней всего, прикрывается именем народа. Я всегда жду, что рядового слушателя из публики потрясут слова Бориса: «Не я… не я… Воля народа!» Какая знакомая фразеология! Русский стиль оправдания подлости не меняется, смрад зла все тот же. Те же апелляции к «законности». Борис лицемерно возмущается: «…Допрашивать царей… царей… законных, избранных всенародно, увенчанных великим патриархом?» Каждый раз, слыша это, я содрогаюсь. Смрад зла все тот же.

Довольно странно (может быть, это профессиональное), что я не нахожу всего этого у Пушкина. Я имею в виду, что теоретически я понимаю это, но не чувствую этого так полно, нет, не чувствую. Пушкин выражается намного изысканней. По мне абстрактное искусство – музыка – более действенно, даже когда дело касается такого вопроса, как: преступник человек или нет. Вот поэтому я всегда и горд за музыку.

Музыка просвечивает человека насквозь, и в ней же – его последняя надежда и последнее прибежище. Даже полубезумный Сталин, чудовище и людоед, инстинктивно чувствовал это свойство музыки. Вот почему он боялся и ненавидел ее. Мне говорили, что он никогда не пропускал представления «Бориса» в Большом. Вопреки широко распространенному мнению он абсолютно ничего не смыслил в музыке. Теперь я наблюдаю возрождение легенды о Сталине. Я бы не удивился, если бы оказалось, что его «блистательные» труды были написаны кем-то другим. Он был как Гоф-

мановский крошка Цахес, но в миллион раз более злобный и опасный.

Что волновало Сталина в «Борисе»? То, что невинно пролитая кровь когда-нибудь выйдет из-под спуда. Это – этический центр оперы. А значит, преступления правителя нельзя ни оправдать именем народа, ни прикрыть «законностью» власти мясника. Раньше или позже за преступления придется отвечать.

И все же царь Борис гораздо лучше «Вождя народов». И по Пушкину, и по Мусоргскому, он заботится о благоденствии людей и не совсем лишен доброты и справедливости. Взять хоть его сцену с Юродивым. И, наконец, в отличие от Сталина, он – любящий, нежный отец. А его угрызения совести? Это – не так уж мало, не правда ли? Конечно, легко чувствовать угрызения совести сразу по совершении злодеяния. Иногда эта типично русская черта вызывает у меня отвращение. Наш человек очень уж любит нагадить, а потом бить себя в грудь и размазывать сопли по физиономии. Он рыдает и плачет, но чему можно помочь слезами? Это – рабский склад ума, привычка к предательству.

Однако иногда раскаивающемуся человеку можно верить, а тут перед нами действительно редкостное зрелище – раскаивающийся правитель. И все-таки народ ненавидит Бориса, потому что он тиранит их, потому что он запятнал себя убийством.

Помню, меня в свое время очень беспокоила еще и другая мысль. Всем было ясно, что надвигается война, что она рано или поздно разразится. И я думал, что все пойдет по сюжету «Бориса Годунова». Пропасть между властью и народом все ширилась, а не будем забывать, что именно отрыв от народа и привел к тому, что армия Бориса проиграла сражение Самозванцу, и в этом же была причина последующего краха государства.

Впереди было Смутное время. «Темень темная, непроглядная!» И: «Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!» – плачет Юродивый. В те дни это звучало как газетные новости – не бесстыдное официозное вранье, которое шагало по первым полосам, а те новости, что читались между строками.

В моей партитуре «Бориса» есть несколько неплохих, действительно довольно удачных мест, что меня радует. В данном

случае мне легче оценивать свою работу, потому что речь идет не о моей музыке. Как бы то ни было, это – музыка Мусоргского. Я ее только, так сказать, подцветил. Но, как я уже говорил, иногда она так захватывала меня, что казалась мне моей собственной, особенно когда шла изнутри, как нечто, сочиненное мной.

В этой работе для меня не было ничего механического. Так всегда со мной происходит при инструментовке. Когда она начинает звучать, не бывает «второстепенных деталей», «несущественных эпизодов» или ощущения безразличия. Взять большой монастырский колокол в сцене в келье. Мусоргский (и Римский-Корсаков) использовали гонг. Довольно элементарно, слишком просто и слишком плоско. Мне кажется, что тут очень важен именно звук колокола, надо показать атмосферу монастырской замкнутости, изолировать Пимена из остальной части мира. Своим звоном колокол напоминает, что есть сила, более могущественная, чем человек, что нельзя избежать суда истории. Я считал, что колокол должен говорить именно об этом, и изобразил его одновременной игрой семи инструментов: бас-кларнета, контрафагота, валторны, гонга, арфы, фортепьяно, и октавного контрабаса – и, кажется, звук получился более похожим на настоящий большой колокол.

У Римского-Корсакова оркестр зачастую звучит более красочно, чем у меня. Он использовал более яркие тембры и слишком измельчил мелодические линии. Я чаще сочетаю

основные оркестровые группы и резче выделяю драматические «вспышки» и «всплески». Оркестр у Римского-Корсакова звучит спокойней и уравновешенней. Не думаю, что это подходит «Борису». Оркестр должен более гибко следовать за изменениями настроений персонажей. И кроме того, мне кажется, что, выделяя мелодии хоров, можно сделать яснее их содержание. У Римского-Корсакова мелодия и подголоски обычно смешаны, что, на мой взгляд, смазывает их смысл.

Слова «смысл музыки» большинству людей должны показаться странными. Особенно на Западе. Здесь, в России вопрос обычно ставится так: в конце концов, что композитор хотел сказать своей музыкальной работой? В чем он пытался

разобраться? Вопросы, конечно, наивные, но, несмотря на свою наивность и прямолинейность, они определенно заслуживают ответа. Я бы еще добавил к ним, например такие: может ли музыка бороться со злом? может ли она заставить человека остановиться и задуматься? может ли она взывать и привлекать внимание человека к тем мерзостям, которые стали для него обыденными, к тому, к чему обычно он не проявляет интереса?

Все эти вопросы разбудил во мне Мусоргский. А после него я должен назвать имя малоизвестного (несмотря на все почтение, проявляемое к нему) Александра Даргомыжского, указать на его сатирические песни «Червяк» и «Титулярный советник» и его драматического «Старого капрала». Лично я считаю «Каменного гостя» Даргомыжского лучшим музыкальным воплощением легенды о Дон Жуане. Но у Даргомыжского не было размаха Мусоргского. Оба они отдали музыке себя и свои жизни без остатка, и именно поэтому они мне дороже очень многих блестящих композиторов.

Меня всю жизнь укоряли в пессимизме, нигилизме и других общественно опасных качествах. Как-то мне попалось замечательное письмо Некрасова – его ответ на упреки в

чрезмерной желчности. Я не помню точных слов, но смысл был в том, что ему говорят, что отношение к действительности должно быть «здоровым». (Вот – еще одна возможность упомянуть, что эстетская терминология в России веками не меняется.) Некрасов блестяще ответил на это требование, а именно: что здоровое отношение может быть только к здоровой действительности и что он встал бы на колени перед русским, который бы, наконец, лопнул от злости, тем более, что для этого в России хватает поводов. По-моему, хорошо сказано. Некрасов заканчивает: «И когда мы разозлимся изо всех сил, тогда мы сможем любить лучше, то есть сильнее – и любить не самих себя, а нашу Родину». Я подписался бы под этими словами. «Вдруг стало видимо далеко во все концы света», – как сказал Гоголь в «Страшной мести».

Стало модно говорить о Мусоргском между первой и второй рюмками, и мне, должен признаться, тоже случалось вести такие глубокомысленные беседы о нем после ряда возлияний, но думаю, что у меня есть два оправдания. Во-первых, то, что мое отношение к Мусоргскому всегда было таким, вне зависимости от моды и «обязательных суждений», от того, понравится ли это «наверху» или в Париже. А во-вторых, я сделал кое-что в практическом смысле для популяризации его музыки, хотя это и не до конца сработало. Я на самом деле думаю, что проиграл, ведь все еще лидирует редакция Римского-Корсакова, что ни

говори, довольно сырая. Да и мой оркестровый вариант «Песен и плясок смерти» тоже исполняется не слишком-то часто.

Действительно, музыканты любят потрепаться о Мусоргском, думаю, это – вторая излюбленная тема после личной жизни Чайковского. Есть много путаного и неясного как в жизни Мусоргского, так и в его музыкальном творчестве. Мне в его биографии очень многое нравится, и в первую очередь – темные места, все те куски его жизни, о которых мы ниче-

го не знаем. Многих его друзей мы знаем только по имени, и, вероятно, эти имена тоже неточные. Неизвестные люди, неизвестные связи: он ловко обманул исторических детективов. Мне это очень нравится.

Мусоргский был, вероятно, самым юродивым русским – и не только русским – композитором. Стиль его писем ужасен, просто ужасен, однако он высказывает сокрушительно верные и новые идеи, хотя и очень замысловатым, неестественным и тяжелым языком. Они чересчур претенциозны. Через эти письма приходится продираться, чтобы добраться до сути.

Но есть просто перлы, вроде: «небо, одетое в жандармские сине-серые штаны» (типичный для Петербурга вид). Мне нравится, как Мусоргский сетует: «Мир звуков безграничен. Это мозги ограничены!» Или взять выражение «хорошо приколоченная голова». Но эти остроумные замечания приходится откапывать, извлекая их из массы напыщенных тирад. Я очень рад сказать, что в жизни он не был отъявленным хулиганом или забиякой. Как я понимаю, он никогда не обижался и не боролся публично за свои работы. Когда его критиковали, он сохранял спокойствие, кивал, почти что соглашался. Но это согласие продолжалось только до порога: едва переступив его, он продолжал делать свое дело – как кукла-неваляшка. Мне это понятно и очень нравится.

Все единомышленники укоряли и критиковали его. Коллеги называли его квашней, даже идиот Балакирев: «Он слабоумный». Стасов: «У него внутри ничего нет». Конечно, и Кюи тут как тут: «Разумеется, я не верю в его работу». Сейчас мы можем смеяться, дорогие товарищи, все позади, никто никого не обижает, искусство движется вперед. Но что чувствовал сам Мусоргский? Я

представляю это, исходя из собственных ощущений – ты можешь прекрасно все понимать, но прочитаешь иную газету, и упадок духа тебе обеспечен.

Музыка, которая не вызывает споров, может успокаивать и чаровать, но, скорее всего, навеет тоску. Шум и гам сами по себе, естественно, ничего не доказывают и часто являются не чем иным, как саморекламой. Помню, в годы моей молодости людей зазывали на ярмарочные аттракционы громкими криками, но внутри тебя ждало полное разочарование. Но все же гораздо сильнее меня пугают тишина или согласованные, отвратительно сахарные похвалы. В последние годы мои работы больше хвалят дома, чем за границей. Некогда все было наоборот. Но как я тогда не верил моим «критикам», так и сейчас не верю чиновным воспевателям. Причем весьма часто это – одни и те же люди, лакеи с бес-стыжими рожами. Чего им надо от моей музыки? Трудно даже предположить. Возможно, их радует то, что она успокоилась и стала беззубой? Навевает сладкие мечты? Думаю, они и сами толком не понимают, полагаю, что они честно – насколько они могут быть честными – заблуждаются. Меня интересуют мнения моих друзей и злит, когда они говорят глупости. Но что на самом деле думают зрители, я отчаялся понять. Этого не могут объяснить печатные рецензии – ни здесь, ни за границей.

Для слушателя я – ходячая мумия, что-то вроде воскресшего фараона. Меня беспокоит мысль, что сейчас ценятся только мои прошлые заслуги. Беспокоит, но не мучает. По-настоящему меня мучает другое. Признаюсь, что для меня сложнее всего появляться на публике, посещать концерты или представления. Я люблю театр, по натуре я – зевака и заядлый болельщик. Я люблю всевозможные случайные шумные компании, а моя чрезвычайно мало интеллектуальная преданность футболу – просто безгранична. Ну как может телевизионная трансляция матча сравниться с фантастическим ощущением, когда смотришь состязание на стадионе? Это – как дистиллированная вода или экспортная

«Столичная». Но мне пришлось отказаться от всего этого, как

и от многого другого.

Доктора толкуют мне о телесных болезнях. Они меня исследуют, колют и ковыряются внутри. Но я уверен, что мои проблемы связаны с психикой, и вот это меня мучает. Я почему-то чувствую, что все пялятся на меня, шепчутся за спиной и только и ждут, чтобы я упал или, по крайней мере, оступился. И из-за этого мне каждую секунду кажется, что я вот-вот упаду. Когда гаснет свет и начинается спектакль или музыка, я почти счастлив (если, конечно, спектакль или музыка не полное барахло), но как только свет загорается, я снова становлюсь несчастнейшим человеком, потому что оказываюсь в центре внимания посторонних.

Меня влечет к людям, «без них не мыслю дня прожить»,133 но все же если бы я мог стать невидимым, то был бы счастливее. Думаю, это – проблема недавнего времени, прежде я получал больше удовольствия от появления на публике. Или я ошибаюсь?

Должен сказать, мне всегда было не по себе, когда я читал или слышал о себе какие-то гадости. Это было, по словам Зощенко, «в молодые, крепкие годы, когда сердце отчаянно в груди билось, и в голове мелькали разные мысли». А теперь я пришел к тому, что он назвал «полной девальвацией организма», и невозможно сказать, где уже теперь мои печень и мочевой пузырь. Но это не играет роли, критика расстраивает меня даже несмотря на то, что я не придаю ей никакого значения, по крайней мере – той критике, которую предлагают нам нынешние борзописцы.

Мусоргский игнорировал критиков и слушал свой внутренний голос. (И он был прав. Важный пример для меня -

133 Ироническая цитата – слова князя Елецкого из оперы Чайковского «Пиковая дама». Шостакович разбросал музыкальные цитаты из этой арии в своем предпоследнем опусе – сатирическом вокальном цикле на слова из «Бесов» Достоевского.

то, что друзья Мусоргского сказали о его второй опере по Гоголю. Я слышал нечто подобное о «Носе», именно поэтому мне было так интересно узнать о реакции Мусоргского.) Но, кроме того, он действительно был очень интересным человеком в смысле интеллекта, хорошо образованным в своем роде. Он читал книги по истории и естественным наукам, астрономии и литературе, разумеется, как на русском, так и на иностранных языках. Вообще, чем ближе я знакомлюсь с характером и личностью Мусоргского, тем сильнее поражаюсь, сколько у нас общего. Это – несмотря на очевидное, поразительное различие. Конечно, довольно неделикатно говорить такие замечательные вещи о себе (и знать, что в один прекрасный день их опубликуют),

какие-нибудь обыватели наверняка будут упрекать меня за это.

Но заниматься поиском этих параллелей мне самому интересно, и, в данном случае, не стану отрицать, довольно приятно. Я ведь говорю прежде всего о профессиональных вещах, но также и о кое-каких жизненных чертах. Например, музыкальная память. На свою не могу пожаловаться, а Мусоргский запоминал оперы Вагнера с первого прослушивания. Прослушав «Зигфрида» всего один раз, он смог наизусть сыграть сцену Вотана. Еще он был превосходным пианистом, о чем нечасто вспоминают. На мой взгляд, это обязательно для композитора. И это не противоречит моему убеждению, что нужно сочинять без рояля. Думаю, понятно почему. Я всегда говорю своим студентам, что только фортепьянное мастерство может дать возможность познакомиться с мировой музыкальной литературой. Может быть, сейчас с появлением пластинок и магнитофонов это не так обязательно. Но, тем не менее, композитор должен владеть по крайней мере одним инструментом, неважно каким: фортепьяно, скрипкой, альтом, флейтой или тромбоном. Хоть треугольником.

312
313

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Как пианиста Мусоргского сравнивали с Рубинштейном. Часто вспоминают его фортепьянные «колокола», и даже враги признавали, что он был выдающимся аккомпаниатором. В этом он тоже не был пуристом. В юности он усердно работал в не потому, что нуждался, как я, а просто «за компанию». Став старше, он потрясающе импровизировал юмористические сценки, например – «Молодая монахиня, с большим чувством играющая Молитву Девы на расстроенном рояле».

Мне импонирует еще многое, связанное с ним. Мусоргский понимал детей, он видел в них «людей со своим собственным маленьким миром, а не забавных кукол» – это его собственные слова. Он любил природу и был добр к животным, вообще ко всему живому, не мог даже подумать о том, чтобы ловить рыбу на крючок. Он страдал, когда какому-то живому существу причиняли боль. И наконец есть вопрос алкоголя, который смущает большинство историков музыки в Советском Союзе. Это и в самом деле – темная сторона жизни великого композитора, и они, со

своим утонченным вкусом, обходят ее, дабы не оскорбить память прославленного гения. Позволю себе кощунственное предположение: если бы коллеги и музыканты, окружавшие Мусоргского, были более снисходительны к вину, он пил бы меньше или, по крайней мере, с меньшим вредом для себя. Они тоже были, что называется, пьющими гражданами, но при этом фарисействовали насчет «лимонада», особенно Балакирев со своим «не время ли поставить нашего идиота на ноги?» и так далее. Это, конечно, только еще больше угнетало Мусоргского, и он еще больше пил. Между прочим, в определенных ситуациях, питье вовсе не вредит. Сужу по собственному опыту. В определенный период жизни я здорово раскрепостился, расширив свои знания в этой увлекательной области. Это положило конец чрезмерной замкнутости, которая в юности была у меня почти болезненной. Мой луч-

ший друг134, тоже не дурак выпить, понял это. В то время я вел себя по большей части как эстет, утомленный высшим образованием. На самом же деле я был безумно застенчив с посторонними, вероятно, главным образом из гордости. И мой друг начал «интенсивный курс раскрепощения», так как сам находил немалое удовольствие в веселой и свободной жизни, несмотря на то, что очень много работал. В течение длительного времени наши попойки проходили фактически с ежедневной частотой. Как говорится, художникам сам Глав-спирт велит пить. А перед обедом вообще – самое время выпить.

Печально, что Мусоргского это сгубило. В больнице его состояние улучшилось, из чего я делаю вывод, что его организм достоин всяческого восхищения и благоговения. Больничным сторожам строго-настрого запретили приносить в палату какое бы то ни было спиртное, но он подкупил одного из них огромной суммой. Вино вызвало паралич, он дважды громко вскрикнул перед смертью, и – все.

Меня особенно трогает эта смерть, потому что весьма похожие обстоятельства сопровождали смерть моего лучшего друга, конец не может наступить в полной тишине.

Должен сказать, что я начал думать об этих и других параллелях только совсем недавно. Вероятно, это признак надвигающейся старости. Я впадаю в детство: ребенку нравится сравнивать себя с великими. В обоих случаях (детство и старость) человек несчастен, потому что живет не собственной жизнью, а жизнью других. Вы счастливы, что живете своей жизнью, а моя беда – в том, что я все чаще проживаю чужие жизни. Я блуждаю в фантастических мирах, забывая о нашей жизни, как если бы она стала для меня невыносимой.

Могу предположить, что сам факт оркестровки «Песен и плясок смерти», равно как «Бориса» и «Хованщины», дока-

Здесь и ниже имеется в виду Соллертинский.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

зывает, что я ревную к Римскому-Корсакову, что я пытался превзойти его, когда дело касается Мусоргского. Естественно, сначала был «Борис», затем уже – «Хованщина». Потом на много лет моей любимой работой стали «Песни и пляски», а теперь мне, пожалуй, больше всего нравится «Без солнца». Я чувствую, что у этого цикла много общего с оперой «Черный монах» по Чехову, которую я собираюсь написать.

Общение с Мусоргским помогает мне понять нечто важное в моей собственной работе. Работа над «Борисом» очень помогла моей Седьмой и Восьмой симфониям, а затем отозвалась в Одиннадцатой (одно время я считал Одиннадцатую своим наиболее «мусоргским» сочинением). Что-то от «Хованщины» есть в Тринадцатой симфонии и в «Казни Степана Разина», а о связи между «Песнями и плясками смерти» и моей Четырнадцатой симфонией я даже писал.

Конечно, это далеко не полный список возможных совпадений. Со временем старательные любители параллелей смогут его значительно расширить. Конечно, для этого им придется серьезно порыться в моих работах – и в тех, которые звучали, и в тех, что все еще скрыты от глаз «музыковедов в штатском». Но для истинного музыковеда, получившего музыкальное образование и преследующего чисто музыкальные цели, это могло бы стать плодотворной, хотя и непростой, работой. Ничего, пусть попотеют.

Асафьев не мог удержаться, чтобы не оркестровать и «Хованщину». Думаю, это было в начале тридцатых, когда он полагал, что все, связанное с Мусоргским, заслужит похвалы и принесет гонорары.

Но события стремительно развивались в направлении «хороших царей», и будущее благоволило «Жизни за царя», срочно переименованной в «Ивана Сусанина». Я люблю Глинку, и меня не смущает, что и Сталин «любил» его, потому что я уверен:

вождя и учителя привлекали только назва-

ние – «Жизнь за царя» – и сюжет о том, как русский крестьянин пожертвовал жизнью ради монарха, потому что Сталин уже ждал, чтобы люди стали жертвовать своими жизнями ради него. И вот либретто на скорую руку переработали, слегка подкрасив и немного позолотив, и оно приобрело новый, актуальный вид. В отличие от довольно подозрительной работы Мусоргского, опера Глинки оказалась весьма злободневной: в ней простому человеку четко объяснялось, что к чему и как поступать в критической ситуации, причем инструкции были положены на красивую музыку.

Тогда были обновлены еще две оперы – «Князь Игорь» и «Псковитянка». Власть имущим и вправду нравился заключительный хор «Псковитянки», в котором сливаются голоса бандитов-опричников и трепещущих от ужаса граждан Пскова, с трогательной гармоничностью воспевая самодержавное правление Ивана Грозного. Не понимаю, как это мог написать свободолюбивый Римский-Корсаков! По словам Асафьева это было «всеисцеляющее чувство окончательного торжества действительности». *(Дословный перевод с англий ского. Прим. перев.)* Да, именно так – мне это недавно попалось. Это – удивительная фразочка, я не могу придумать лучшего примера высокопарно-холуйского стиля. Весь лакейский дух Асафьева – как на блюдечке.

А как еще назвать этот стиль? «Окончательное торжество действительности»! Что еще за «всеисцелящее чувство»? Выходит, мы должны смириться с террором, чистками, политическими процессами и пытками? Значит, за всем этим позором кроется «окончательное торжество»? Нет, я отказываюсь принять «окончательное торжество» злодеев, будь они даже сверхдействительны. Очевидно, мы с Мусоргским – в одном лагере по этому вопросу, а Асафьев – в противоположном. Он – с палачами и угнетателями. Он находил недостатки и в «Князе Игоре», называя личность Га-лицкого темным пятном и утверждая, что несколько непро-

думанных сюжетных линий не соответствуют

высокопатриотической концепции «Князя Игоря».

По Асафьеву, Бородин – оптимист, а Мусоргский – пессимист. Асафьев любил литературные игры, в одной из его домашних пьесок Мусоргский говорит Бородину: «Вы руководствуетесь жизнью, а я – смертью». Ну, и что эта чушь означает? Пока мы живы, мы все без исключения руководствуемся жизнью, а когда умираем, то все без исключения руководствуемся смертью. И это не зависит от оптимистической или пессимистической сущности нашей работы. Уж не знаю, хорошо это или нет.

Я никогда до конца не понимал, что значит, когда творческого человека называют оптимистом или пессимистом. Взять, например, меня – кто я? Затрудняюсь с ответом. Когда я думаю о своем соседе135, который живет несколькими этажами выше, я, наверно, оптимист, а по отношению к своей жизни в целом – наверно, пессимист. Конечно, были периоды, когда острая меланхолия и раздражение на людей доходили у меня до предела, но бывало ведь и по-другому. Я отказываюсь делать окончательный вывод в отношении себя.

У нас, в России, любят нападать на беззащитного композитора и обвинять его в самом мрачном пессимизме. Меня множество раз критиковали именно таким образом, но это меня лично нисколько не трогало, потому что всех, кого я люблю: Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Лескова, Чехова, Зощенко – мазали той же краской. Однако я переживаю из-за одной своей работы, я имею в виду Четырнадцатую симфонию. Дело в том, что многие другие мои вещи, попавшие в черный список, казались пессимистичными довольно далеким от музыки гражданам. Было бы даже странно, если бы они сказали что-нибудь другое: такая у них работа. Но в

данном случае симфонию резко раскритиковали и назвали грубой клеветой на человечество мои знакомые и даже друзья, которых огорчило, что «смерть всесильна». При этом они использовали всевозможные высокопарные слова, вроде «красоты», «величия духа» и, естественно, «божественности».

Одно светило136 даже тыкало пальцем в явные огрехи этого недостойного опуса. Я ничего не ответил и пригласил его почтить мое жилище своим исключительным гением, как это делал Зощенко, когда хотел разделить со мной чашку чая. Но светило отказалось, сказав, что предпочитает пить чай в одиночестве, нежели – с таким неисправимым пессимистом. Другого, менее закаленного человека это бы глубоко ранило, но я пережил. Сами видите, какой я бесчувственный, почти что преступный, тип. Кроме того, я не совсем понимаю, из-за чего весь сыр-бор. Очевидно, в душах моих критиков царит ясность и цветут розы,

поэтому симфония им представляется грубой и жестокой клеветой на весь свет. Я не могу согласиться с этим. Возможно, они считают, что в нашем совершенном мире человек не может так запросто пропасть. А я считаю, что именно это ему и предназначено: слишком много людей направляют свои незаурядные таланты на то, чтобы привести именно к такому концу. Некоторые перворазрядные гении и будущие прославленные гуманисты ведут себя, мягко выражаясь, чрезвычайно легкомысленно. Сначала они изобретают смертоносное оружие и вручают его тиранам, а потом пишут лицемерные памфлеты. Но одно не стыкуется с другим. Нет таких памфлетов, которые могли бы уравновесить водородную бомбу.

Мне кажется предельным цинизмом опозорить себя таким мерзким деянием, а потом произносить красивые слова. Думаю, что было бы лучше произносить гадкие слова, но не

135
Хачатурян.
136 137
Солженицын. Сахаров.

318
319

СВИДЕТЕЛЬСТВО
Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

совершать ничего недостойного. Вина потенциального убийцы миллионов столь велика, что ее никоим образом нельзя смягчить. И, уж конечно, тут не за что ждать похвал.

Вокруг нас слишком много людей, которые, как говаривал Мусоргский, с напыщенностью индюка постоянно поднимают вопрос жизни и смерти. Все это – добропорядочные граждане, всерьез размышляющие о жизни, судьбе, деньгах и искусстве. Возможно, серьезность и честность улучшают их самочувствие. Но не мое.

В человеческом теле постоянно происходят неприятные явления, ставя в тупик медицинскую науку. Поэтому смерть организма неизбежна. Нет никакой загробной жизни. Мусоргский, которого наши новые чиновные славянофилы представляют как очень религиозного человека, я думаю, вовсе не был набожным. Это впечатление возникает, если верить его письмам, а чему еще надо верить? В дни Мусоргского, очевидно,

чтение частной переписки тайной полицией не было той разновидностью искусства, какой стало сейчас, и к тому же не было столь широко распространено. В письме Стасову Мусоргский, говоря о смерти Гартмана,138 процитировал стишок:

Мертвый, мирно в гробе спи, Жизнью пользуйся, живущий.

И добавил характерное: «Грубо, но честно».

Он тяжело переживал смерть Гартмана, но не поддавался искушению утешительных мыслей; возможно, он действительно зашел здесь слишком далеко. «Там нет и не может быть никакого мира, там нет и не может никакого утешения. Думать так – слабость». Я всем сердцем ощущаю его правоту, но мой ум продолжает искать лазейки, в голове клубятся разные надежды и мечты. Мой разум тупо твердит: «По-

сле смерти останется созданное при жизни». А этот несносный Мусоргский снова лезет со своим: «Очередная тефтелька (с хреном, чтобы выжать слезу), слепленная из человеческой гордости».

Мусоргский, кажется, стоял лицом к лицу с этим печальным процессом – умиранием – без какой-то сахарной глазури, маскарадного костюма или драпировки. И он даже отрезал себе путь назад, как будто сказал: хватит всего этого. «Кое-что лучше оставить недосказанным». Я тоже оставляю это недосказанным.

138 Виктор Александрович Гартман (1834-1873), архитектор и художник, рисунки которого вдохновили Мусоргского на фортепьянный цикла «Картинки с выставки».

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Меня с ранних лет пленила поэзия Маяковского.

Есть такая книга – «Все сочиненное Владимиром Маяковским», напечатанная в 1919 году на плохой бумаге. Она познакомила меня с поэтом. Я был тогда очень молод, мне было всего тринадцать, но мои друзья, молодые литераторы и большие поклонники Маяковского, с удовольствием объясняли наиболее трудные места книги, которая мне так понравилась. В последующие годы я старался не пропустить ни одного его появления в Ленинграде. Я ходил на его чтения со своими друзьями-писателями, и мы слушали его с огромным интересом и

энтузиазмом.

Больше всего мне нравилось стихотворение Маяковского «Хорошее отношение к лошадям», я его и до сих пор люблю и считаю одним из его лучших произведений. Сильное впечатление произвело на меня в юности «Облако в штанах», нравились мне и «Флейта-позвоночник» и многие другие поэмы. Я попытался положить некоторые из его стихов на музыку, но не смог. Я считаю, что переложить его поэзию на музыку очень трудно, особенно для меня, так как я еще и те-

перь слышу голос Маяковского и мне хотелось бы передать интонации, с которыми он читал собственные произведения.

В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, который ставил тогда «Клопа», попросил меня написать музыку к спектаклю. Я с радостью ухватился за этот проект. Я наивно думал, что Маяковский в действительности – такой же, каким представляется по стихам. Естественно, я не ожидал, что он носит свою футуристическую желтую блузу, и не думал, что у него на щеке нарисован цветок. Такие глупости в новом политический климате ему бы, наверно, только навредили. Но и вид человека, приходившего на каждую репетицию «Клопа» в новом галстуке, тоже шокировал, потому что в те дни это считалось одним из наиболее явных признаков мещанства.

Маяковский, как я понял, на самом деле любил пожить на широкую ногу, он носил лучшую заграничную одежду: немецкий костюм, американский галстук, французские рубашки и обувь – причем, демонстративно. В стихах он прославлял советские продукты, и его вездесущая реклама к тому времени поднадоела. Но Маяковский презирал те самые товары, которые воспевал. Я убедился в этом на репетициях. Когда Игорю Ильинскому, игравшему Присыпкина, понадобился безвкусный костюм, Маяковский сказал: «Пойдите в универмаг и купите первый попавшийся. Будет то, что надо».

Это были те самые костюмы, которые Маяковский воспевал в своих вдохновенных стихах. Ладно, это – всего лишь очередной пример трагического несоответствия между романтической мечтой и действительностью. Поэтический идеал – в данном случае костюм – это одно, а действительность – в данном случае продукция государственной фабрики – другое. Разница между ними – гонорар поэта. Как говорится, не в галстуке счастье, как, впрочем, и свидетельство благородства. Когда нас с Маяковским представили друг другу на репетиции «Клопа», он протянул мне два

пальца. Я, не будь дурак, протянул ему один, и наши пальцы столкнулись. Маяковский был ошеломлен. Он всегда был хамом, а тут вдруг появилось какое-то ничтожество, от горшка два вершка, которое смеет самоутверждаться.

Я отлично помню этот эпизод, и именно поэтому не реагирую, когда меня пытаются убедить, что этого не было, в соответствии со старым принципом «этого не может быть, потому что этого не может быть никогда», как сказал некий начальник, увидев жирафа. Разве может «лучший и талантливейший» быть хамом?

Как-то меня попросили принять участие в телевизионной программе о «лучшем и талантливейшем». Они, очевидно, рассчитывали, что я поделюсь воспоминаниями о том, какой Маяковский был внимательный, добрый и вежливый. Я рассказал режиссерам о своей встрече с ним. Они явно смутились и сказали: «Это не типично». Я ответил: «Почему? Это как раз очень типично». Так я и не появлялся в передаче.

Если бы не Мейерхольд, я бы не написал музыки к «Клопу», потому что ни я, ни Маяковский не хотели этого. Маяковский спросил меня, что я уже написал, и я ответил: «Симфонии, оперу, балет». Тогда он спросил, как мне нравятся пожарные оркестры. Я сказал, что иногда нравятся, иногда – нет. Тогда Маяковский сказал: «Я больше всего люблю пожарные оркестры и хочу, чтобы музыка в «Клопе» была точно такой, как у них. Мне не нужны симфонии». Естественно, я предложил, чтобы он пригласил пожарных и обошелся без меня. Мейерхольд замял спор.

Еще раз я чуть не отказался от этой работы, когда услышал, чего требовал Маяковский от одной актрисы. Дело в том, что «Клоп» – слабенькая пьеска, и Маяковский, естественно, опасался за ее успех. Он боялся, что публика не будет смеяться, и решил обеспечить смех довольно дешевым трюком: он потребовал, чтобы актриса, игравшая спекулянтку, говорила с явным еврейским акцентом. По его мнению,

это должно было вызвать хохот. Это был явно недостойный прием, и Мейерхольд попытался объяснить это Маяковскому, но тот ничего не хотел слушать. Тогда Мейерхольд прибег к обману: он велел актрисе делать на репетиции то, чего хотел Маяковский, и убрать акцент во время выступления, так как на премьере

Маяковский будет слишком взлнован, чтобы заметить это. И Маяковский промолчал.

Театр Мейерхольда был бедным и всегда испытывал материальные трудности, и все же Маяковский внезапно написал на обложке пьесы: «Комедия в шести действиях», хотя их с тем же успехом могло быть и четыре. Но это увеличивало его авторские отчисления. Думаю, это отвратительно: в конце концов, они были друзьями. Мейерхольд жаловался мне: «Ну как объяснить автору, что надо сократить количество актов?»

Могу с уверенностью сказать, что Маяковский воплощал в себе все те черты характера, которые я терпеть не могу: фальшь, любовь к саморекламе, стремление к шикарной жизни и, самое главное, презрение к слабым и раболепие перед сильными. Для Маяковского основным моральным законом была сила. Он воплощал в себе строчку из басни Крылова: «У сильного всегда бессильный виноват». С той только разницей, что Крылов сказал это в укор, с насмешкой, а Маяковский воспринимал этот трюизм напрямую и соответственно поступал.

Именно Маяковский первым сказал, что хотел бы, чтоб «о работе стихов от Политбюро делал доклады Сталин». Маяковский был главным певцом культа личности, и Сталин не забыл этого, он наградил Маяковского званием «лучшего и талантливейшего». Маяковский, как вы знаете, сравнивал себя с Пушкиным, и даже теперь многие всерьез сравнивают его с Пушкиным. Думаю, наши товарищи ошибаются. Я сейчас говорю не о таланте (талант – вещь спорная), а о позиции. Пушкин «в свой жестокий век восславил свободу и ми-

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

лость к падшим призывал». А Маяковский призывал к кое-чему совершено противоположному: он обращался к молодежи с призывом «делать жизнь с товарища Дзержинского»139. Это – все равно, как если бы Пушкин призывал современников подражать Бенкендорфу или Дубельту140.

В конце концов, «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Ну так вот, Маяковский не был гражданином, он был лакеем, который всей душой служил Сталину. Он «внес свой лепет» в возвеличивание бессмертного образа вождя и учителя.

Конечно, Маяковский не был одинок в этом недостойном занятии, он был лишь одним из блестящей плеяды. Многие русские творческие люди были увлечены личностью нашего вождя и учителя и наперебой создавали работы, воспевавшие его. Кроме Маяковского, я бы назвал тут Эйзенштейна с его «Иваном Грозным» на музыку Прокофьева. Почему-то меня включают в этот список как представителя от композиторской братии: Маяковский, Эйзенштейн… Но я сам не включаю себя в него и убедительно прошу избавить меня от этой чести. Пусть ищут другого кандидата. Мне все равно, кого выберут: Прокофьева, Давиден-ко – «Красного Бетховена» – или Хренникова. Пускай выясняют, кто из них написал самую восторженную песнь о нашем «великом друге и вожде», как говорится в строчке из песни, которую мы пели.

Несметное число людей обращались к образу великого садовода и корифея всех наук. Ему льстили историями об особой сталинской волшебной силе, которая проявлялась при личном контакте. Я слышал некоторые из этих историй. Они все постыдны, и самое постыдное – то, что люди рас-

139Феликс Эдмундович Дзержинский (1877-1926), создатель советской тайной полиции.

140Александр Христофорович Бенкендорф (1788-1844) и ЛеонтийВасильевич Дубельт (1792-1862) – полицейские высшего ранга приНиколае I.

сказывают подобное о самих себе. Одну такую историю рассказал мне кинорежиссер, которого я не хочу здесь называть. Он неплохой человек и неоднократно давал мне работу.

История такая. Сталин любил кино и великое множество раз смотрел «Большой вальс», об Иоганне Штраусе (отмечу, что этот факт не изменил моей любви к Штраусу). Вальс не очень-то похож на лезгинку, и режиссер мог не бояться сталинского гнева. Нравился Сталину и «Тарзан», он пересмотрел все серии. Ну и, конечно, наряду с ними он смотрел все советские фильмы.

То, что он смотрел каждый советский фильм, не отнимало у Сталина много времени, потому что при его жизни снималось очень мало картин, всего несколько в год. У Сталина была следующая эстетическая теория. Из всех снятых картин только малая часть – хорошие, еще меньше шедевров, потому что только несколько человек способны создавать шедевры. Сталин определил, кто способен создавать шедевры, а кто не способен, а потом решил, что нет необходимости в плохих фильмах, и даже – в хороших. Ему были нужны только шедевры. А раз можно планировать производство автомобилей и самолетов, почему бы не планировать и производство шедевров? Это ничуть не сложнее,

особенно если имеешь дело с кино, так как кинопроизводство – тоже индустрия.

Поэт может сочинять стихи для самого себя, ему даже не надо записывать их, он может держать их в голове. Чтобы сочинять стихи, поэту даже не очень нужны деньги. Сейчас мы узна?м, что стихи писались и в лагерях. За поэзией трудно уследить. И так же нельзя уследить за композиторами, особенно, если они не пишут балетов или опер. Можно написать небольшой квартет и исполнить его дома с друзьями. С музыкой, конечно, есть некоторые сложности: труднее оставаться вне поля зрения соглядатая. Нужна нотная бумага,

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

а для симфоний – даже специальная бумага для партитур, а, как вы знаете, у нас вечная нехватка партитурной бумаги, которую продают только членам Союза композиторов. Но можно сделать самодельную разновидность этой бумаги и писать свои симфонии без разрешения надзирающих организаций, следящих за соблюдением инструкций.

А что может киношник? Это странная профессия, что-то вроде дирижера. Первое впечатление, которое они производят на любого человека, – что дирижер (или режиссер) попросту мешает другим людям, которые пытаются делать свое дело. Да и второе впечатление – такое же.

Чтобы снять кино, нужно много народу и много денег. Сталин стопроцентно регулировал это. Если он приказывал снять фильм, его снимали. Если приказывал прервать съемку, ее прерывали. Это происходило множество раз. Если Сталин приказывал уничтожить законченный фильм, его уничтожали. Такое тоже бывало не раз. По приказу Сталина был уничтожен «Бежин луг» Эйзенштейна, и, что касается меня, то я этим не слишком опечален, потому что я не могу понять, как можно создать произведение искусства на основе того, что мальчик доносит на своего отца. Фильм, естественно, прославлял этого замечательного ребенка.

Вот таким образом великий вождь и учитель решил организовать плановое производство киношедевров. Он последовал рецепту Ильфа и Петрова. В одном из их рассказов

человек пришел в издательство и спросил, издают ли они определенный процент скучных, плохо раскупаемых книг. Ему ответили, что, конечно, такое иногда случается, и человек предложил, чтобы его назначили на должность автора этого процента плохих книг.

Формула Сталина состояла в том, что, раз ежегодно создается всего нескольких шедевров, то и снимать надо всего несколько фильмов в год, и тогда каждый из них будет шедевром, особенно если их поручат снимать режиссерам, ко-

торые, по мнению Сталина, уже создали шедевры. Просто, как все гениальное! И так все и происходило.

Я помню, как на «Мосфильме», главной студии страны, снималось всего три фильма: «Адмирал Ушаков», «Композитор Глинка» и «Незабываемый 1919-й». Режиссеры были утверждены, потому что Сталин знал наверняка, что они снимут шедевры, естественно, с его помощью и под его личным руководством. Это были Михаил Ромм, Григорий Александров и Михаил Эдишерович Чиаурели, один из самых больших проходимцев и подлецов, которых я знал. Он был большим поклонником моей музыки, в которой ни черта не смыслил. Чиаурели не отличил бы фагота от кларнета, а рояль – от унитаза.

Съемки запланированных шедевров шли полным ходом, но надо же было случиться, чтобы все три патентованных творца шедевров вышли из строя: Ромм сломал ногу, у Александрова были проблемы с давлением, а Михаил Эдишерович перепил на чьей-то свадьбе. Катастрофа! – ведь советское кинопроизводство должно было работать безостановочно. Все павильоны звукозаписи на «Мосфильме» закрылись, в них порхали летучие мыши. Единственной комнатой, где горел свет, был кабинет директора студии, в котором он сидел ночами и ждал вызова Сталина, потому что Сталин любил звонить ночью.

Телефон звонил, и трепещущий директор сообщал вождю и учителю новости о состоянии здоровья творцов шедевров. Можно было подумать, что это не руководитель студии, а главный хирург больницы. Сталин сердился, его теория не воплощалась на практике, и Сталину это не нравилось. Судьба не только главы студии, но самого «Мосфильма» зависела от состояния ноги Ромма. Сталин мог закрыть студию и велеть во всех кинотеатрах страны крутить его любимого «Тарзана» и больше ничего, кроме, возможно, кинохроники.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Бедные режиссеры! Сталин следил за каждым из них, как ястреб. Они замерли под его пристальным взглядом, как кролики перед удавом. И, что гаже всего, гордились этим.

У Сталина в Кремле был свой собственный просмотровый зал, где он по ночам смотрел кино. Это была его работа, и он, как все преступники, работал ночью. Он не любил смотреть в одиночестве и собирал вокруг себя всех членов Политбюро, всех так называемых руководителей страны. Сталин сидел позади них всех, в своем собственном ряду: он не позволял никому сидеть в одном ряду с собой. Я не раз слышал обо всех этих деталях. Однажды, как рассказывал мой приятель-режиссер, вождя и учителя посетила очередная блестящая идея. По окончании какого-то советского фильма он сказал: «Где режиссер? Почему его нет здесь? Почему мы не пригласили режиссера? Надо пригласить режиссера. Я думаю, товарищи, что было бы полезно приглашать режиссеров. Если режиссер будет здесь, мы сможем поблагодарить его, а в случае необходимости – выскажем ему наши критические замечания и пожелания. Давайте попросим режиссеров присутствовать на наших просмотрах. Это будет полезно и для них самих, и для их работы».

Случилось так, что первым, кому выпала честь смотреть свой собственный фильм со Сталиным, оказался мой приятель. Он – человек, хорошо образованный, но не очень-то храбрый, к тому же у него – писклявый, тонкий голос. Он не боец, ни духом, ни телом, но старается соблюдать приличия и, решив, что работа в кино слишком тяжела, поставил в театре пару пьес, чтобы дать передышку своим негероическим телу и духу. За театром Сталин следил не так строго, и там можно было дышать чуть свободнее.

Режиссера привезли в Кремль. Его раз пятнадцать обыскали по пути к просмотровому залу, где усадили в первом ряду, рядом с министром кино Большаковым. У промышленности, которая производила три фильма в год, был свой соб-

ственный министр. Я бы давал этому министру каждый день три стакана молока за вредность. Говорят, что, уйдя на покой, министр написал мемуары. Интересно, не назвал ли он их «Преступление без наказания»?

Фильм начался. Сталин, как обычно, сидел позади всех. Естественно, режиссер не смотрел свой фильм и не слушал моей музыки. Он прислушивался к тому, что происходило в заднем ряду. Он превратился в гигантский радиоприемник: каждый звук,

раздававшийся с места Сталина, казался ему решающим, каждое покашливание казалось набатом его судьбы. Все эти чувства мой приятель-режиссер позже описал мне. Этот просмотр мог вознести его к вершинам – ах, как он жаждал этого! – а мог стать и предвестником краха.

Посреди фильма вошел Поскребышев, многолетний секретарь Сталина, его преданная, испытанная рабочая лошадка. Поскребышев подошел к Сталину с какой-то бумагой в руке. Режиссер сидел спиной к Сталину, не смея обернуться. Поэтому он ничего не видел, но мог все слышать. Громко раздался сердитый голос Сталина: «Что это еще за дрянь?» В зале было темно, но мой приятель видел в темноте. Раздался грохот. Это мой приятель рухнул на пол. Охранники подскочили и подняли его.

Когда режиссер пришел в себя, ему объяснили его ошибку и еще передали слова Сталина: «Фильм-то неплохой. Нам понравился фильм, но мы больше не будем приглашать режиссеров; нет, не будем. Слишком уж они все нервные».

Так мой приятель и не взлетел к вершинам, как надеялся. Ему даже не дали другой пары штанов вместо тех, что он замарал. Но ничего. Как сказал Саша Черный,

Пускай не продают души в рассрочку, Пускай душа их без штанов парит…

В другой известной мне истории я назову имя героя, так как он тоже не раз упоминал мое в различных статьях и выступлениях, не говоря уж о доносах. Как призывают плакаты

в наших магазинах: «Покупатель и продавец, будьте взаимно вежливы». Вдохновленный этим замечательным призывом, я буду вежлив. Я буду покупателем, а мой герой пусть будет продавцом. Я говорю о Тихоне Хренникове, председателе Союза композиторов, а, следовательно, и моем председателе. Тогда почему я покупатель, а он продавец? Ну, во-первых, продавец всегда важнее покупателя. Мы постоянно слышим, как они говорят: «Вас много, а я один». Так ведь с Хренниковым все обстоит точно так же: композиторов много, а он один. Второго такого, действительно, не сыщешь. Во-вторых, отец Хренникова

был продавцом, он работал в лавке какого-то богатого купца. Вот почему наш бессмертный вождь подчеркивал при каждом удобном случае: работники прилавка – дети рабочего класса. Думаю, что это обстоятельство сыграло решающую роль, когда Сталин подыскивал «мальчика» для управления Союзом композиторов. Первым делом, как мне рассказывали, Сталин изучил заявления всех кандидатов на пост руководителя, а потом потребовал их фотографии. Он разложил их на столе и, после некоторого раздумья, ткнул пальцем в лицо Хренникова: «Этого!» И оказался прав. У Сталина был замечательный нюх на подобных людей. Как гласит старая пословица, «рыбак рыбака видит издалека».

Однажды мне попалось прелестное заявление нашего вождя и учителя. Я даже записал его, потому что это – прекрасная характеристика Хренникова, у меня даже создалось впечатление, что Сталин писал именно о нем. Прошу прощения за цитату: «В рядах одной части коммунистов все еще царит высокомерное, пренебрежительное отношение к торговле вообще, к советской торговле, в частности. Эти, с позволения сказать, коммунисты рассматривают советскую торговлю как второстепенное, нестоящее дело, а работников торговли – как конченных людей… Эти люди не понимают, что советская торговля есть наше, родное, большевистское

дело, а работники торговли, в том числе работники прилавка, если они только работают честно, – являются проводниками нашего, революционного, большевистского дела».

«Наш» наследственный работник прилавка оказался чемпионом «нашего» дела (Сталину нравилось говорить о себе во множественном числе).

Так вот история, связанная с Хренниковым. В качестве главы Союза композиторов Хренников должен был представлять Сталину композиторов – кандидатов на ежегодную Сталинскую премию. За Сталиным было решающее слово, поскольку именно он выбирал имена из общего списка. Дело происходило в его кабинете. Сталин не то работал, не то имитировал работу. Во всяком случае, что-то писал. Хренников оптимистичным тоном бубнил имена по списку. Сталин не поднимал головы и продолжал писать. Хренников закончил чтение. Тишина.

, Внезапно Сталин поднял голову и уставился на Хренникова. Как говорится, «положил на него глаз». Говорят, Сталин очень хорошо отработал эту тактику. Так или иначе, наследственный работник прилавка почувствовал в нижней части своего тела теплую массу, что напугало его еще больше. Он отскочил и кинулся к двери, что-то бормоча. «Наш» руководитель пятился до

самой приемной, где его подхватили два заботливых санитара, специально обученных и знавших, что надо сделать. Они увели Хренникова в специальную комнату, где его раздели, обмыли и уложили на тахту, чтобы он мог прийти в себя. Тем временем почистили его штаны: как-никак, он был руководителем. Это была обычная процедура. Мнение Сталина о кандидатах на Сталинскую премию Хренникову сообщили позже.

Как мы видим, герои обеих историй проявили себя не лучшим образом. Оба обделались, хотя, казалось бы, оба были взрослыми людьми. Мало того, оба вспоминали свой позор с восторгом. Обгадиться перед вождем и учителем -

это нечто такое, чего не всякий удостаивается, это – своего рода честь, предмет наивысшего восторга и высшая степень раболепия.

Какое мерзкое, отвратительное низкопоклонство! Сталин в этих историях выглядит своего рода сверхчеловеком. И я уверен, что оба очень постарались, чтобы он наверняка узнал об этих случаях и оценил их подхалимское рвение, страх и преданность.

Сталин любил слышать о себе такое, ему нравилось осознавать, какой страх он вселяет в «свою» интеллигенцию, «своих» деятелей искусства. Как-никак, это были режиссеры, писатели, композиторы, создатели нового мира, нового человека. Как там Сталин их называл? «Инженеры человеческих душ»!

Мне могут сказать: «Что ты порочишь достойных людей своими пошлыми сплетнями? Интересно, как бы ты сам, старый такой-то и сякой-то, вел себя со Сталиным? Небось, наклал бы кучу еще побольше».

Отвечаю: я видел Сталина и говорил с ним. И не обделался. Я не увидел в нем никакой волшебной силы. Это был самый обычный, потрепанный человечек, маленького роста, полноватый, рыжий. Его лицо было в оспинах, а правая рука – заметно тоньше левой. Он прятал правую руку. И – ничего общего со его бесчисленными портретами.

Вы знаете, Сталин очень интересовался своей внешностью и старался хорошо выглядеть. Ему нравилось смотреть «Незабываемый 1919-й», где он едет на подножке бронепоезда с

саблей в руке. Эта фантастическая картина, естественно, не имела ничего общего с действительностью. Но Сталин посмотрел и воскликнул: «Какой Сталин был молодой и красивый! Ах, какой Сталин был красивый!» Он говорил в третьем лице, высказывая свое мнение о своей внешности. Положительное мнение.

Сталин был очень требователен к своим изображениям. Есть чудесная восточная притча о хане, который призвал художника сделать его портрет. Казалось бы, несложный заказ, но беда в том, что хан был хромым и кривым на один глаз. Художник изобразил его таким как есть и был немедленно казнен. Хан сказал: «Мне не нужны клеветники».

Вызвали второго художника. Он решил быть умнее и изобразил хана здоровым: с орлиным взором и одинаковыми ногами. Его тоже немедленно казнили. Хан сказал: «Мне не нужны подхалимы».

Самым мудрым, как и должно быть в притче, оказался третий художник. Он изобразил хана на охоте. На картине хан стрелял в оленя из лука. Его кривой глаз был прищурен, а хромая нога опиралась на скалу. Этот художник был вознагражден.

Подозреваю, что притча пришла не с Востока, а была сочинена где-то поближе, потому что этот хан буквально списан со Сталина. У Геловани, игравшего Сталина в «Незабываемом 1919-м», был личный гример, который специализировался на сталинском гриме и ни на чем больше. А знаменитый френч Сталина, который носил Геловани, хранился на «Мосфильме» в специальном сейфе, чтоб на него не села ни одна пылинка. Не дай Бог, кто-то скажет, что френч товарища Сталина запылился. Это было бы почти как сказать, что сам товарищ Сталин… извините, запылился.

Сталин расстрелял несколько живописцев. Их вызывали в Кремль, чтобы запечатлеть вождя и учителя для вечности, и, очевидно, они ему не смогли угодить. Сталин хотел быть высоким, с сильными руками, и чтобы, в то же самое время, это были его руки. Хитрее всех оказался Налбандян. На его портрете Сталин идет прямо на зрителя, с руками, сложенными на животе. Показан он снизу, под углом, с которого и лилипут выглядел бы великаном. Налбандян последовал совету Маяковского: «На модель надо смотреть, как утка на

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и

балкон». И Налбандян нарисовал Сталина с точки зрения утки. Сталину очень понравилось, и репродукции этого портрета висели во всех учреждениях, даже в парикмахерских и банях.

Налбандян использовал полученные деньги, чтобы построить роскошную дачу под Москвой. Просторную, с куполами, похожими одновременно на вокзал и собор Василия Блаженного. Один из моих студентов окрестил ее «Спасом-на-усах» *(игра слов: в Москове есть храм «Спас на песках» - Прим. С. Волкова),* имея в виду усы Сталина, которые Ахматова назвала «тараканьими».

Моя встреча со Сталиным состоялась при следующих обстоятельствах. Во время войны было решено, что для советского гимна «Интернационал» не подходит. Его текст был признан несоответствующим, ну, действительно, куда годятся слова: «Никто не даст нам избавленья – ни Бог, ни Царь и ни герой»! И богом, и царем был Сталин, таким образом, текст оказался идеологически невыдержанным. Новая поэзия гласила: «Нас вырастил Сталин», – как известно, он был великим садоводом. И, помимо прочего, «Интернационал» – сочинение иностранное, французское. Как может быть у русских французский гимн? Разве мы не можем создать свой собственный? И вот сляпали новый текст и раздали его композиторам: а ну-ка, напишите новый гимн страны. Принимать участие в конкурсе надо было обязательно, хотел ты того или нет, иначе из этого сшили бы дело, сказали бы, что ты уклоняешься от ответственного задания. Конечно, для многих композиторов это была возможность отличиться, так сказать, вползти на карачках в историю. Некоторые очень старались. Один из моих друзей141 написал семь гимнов, вот как ему хотелось стать всенародным композитором. Вообще-то этот всемирно известный композитор был не

особенно трудолюбив, но в данном случае он проявил чудеса усердия.

Ну ладно, я тоже написал гимн. Начались бесконечные прослушивания. Сталин иногда появлялся и вс? слушал и слушал, а потом приказал, чтобы мы с Хачатуряном написали гимн вместе. Идея было чрезвычайно нелепой: мы с Хачатуряном – совершенно разные композиторы, с разным стилем и разной манерой работать. И характеры у нас разные. Да и вообще, кто из композиторов когда-либо хотел работать в колхозе? Но пришлось подчиниться.

Естественно, мы не работали вместе, не превратились в Ильфа и Петрова. Или я ему мешал, или он – мне. Я не делаю

секрета из своей работы. Мне не нужны специальные условия, я не делаю вид, что уношусь в высшие сферы. Было время, когда я сочинял где угодно, в любом шуме, был бы только край стола, чтобы писать. Пока окружающие не пихались очень уж сильно. Но теперь это мне гораздо труднее. И теперь я менее склонен делать широковещательные объявления о своих планах, например, что я замышляю оперу на современную тему – об освоении целинных и залежных земель – или балет о борьбе за мир, или симфонию о космонавтах.

Когда я был помоложе, то делал такие неосмотрительные заявления, и меня до сих пор спрашивают, когда я собираюсь закончить свою оперу «Тихий Дон». Да никогда, потому что никогда ее и не начинал. Просто, к великому сожалению, мне пришлось сказать об этом, чтобы выбраться из сложной ситуации. В Советском Союзе это такая особая форма самозащиты. Ты говоришь, что собираешься сочинить то-то и то-то, что-нибудь с мощным, убийственным названием. Что-то, чтоб тебя не забросали камнями. А тем временем сочиняешь квартет или что-нибудь в этом роде для собственного скромного удовольствия. Начальству ты продолжаешь твердить, что трудишься над оперой «Карл

Арам Хачатурян.

Маркс» или «Молодая гвардия», и, когда появится твой квартет, тебе его простят. Тебя оставляют в покое. Под надежным щитом таких «творческих планов» можно спокойно прожить год-другой.

Думаю, что каждый композитор должен отвечать за свою собственную работу. Это не означает, что я в принципе настроен против сотрудничества: в литературе оно, очевидно, работает – но просто в музыке удачные попытки такого рода мне не известны. И мы с Хачатуряном не стали исключением из правила, тем более, что соавторами мы оказались по принуждению. Поэтому я, конечно, не смотрел на это предприятие слишком серьезно. Может, в итоге я его подвел, не знаю.

Встреча с Хачатуряном означала, прежде всего, хорошее,

обильное угощение, приятную выпивку и болтовню о том, о сем. Вот почему, если у меня есть время, я никогда не отказываюсь от встречи с ним. А трудились мы совместно следующим образом.

Мы поели и попили, обсудили свежие новости. Мы не, написали и ноты, мы даже не коснулись предмета нашей работы. А потом выяснилось, что на самом деле у Хачатуряна было настроение поработать в этот день, но, видите ли, я (О таинственная славянская душа!) сбил его с благого пути.

Мы назначили другую дату. На сей раз я был полон жажды работать, это было как спортивное соревнование. Я думал: «Мы создадим величественное полотно под названием ? Государственный гимн?». Мы встретились, но оказалось что Хачатурян (О таинственная армянская душа!) был чем-то огорчен. Он не хотел писать, он был настроен философски и говорил об ушедшей молодости. Чтобы убедить Хачатуряна, что она не совсем ушла, нам пришлось немного выпить. Мы опомнились, когда наступил вечер и была пора расходиться. А мы все еще не написали ни одной ноты нашего совместного гимна.

Надо было что-то предпринять, и мы приняли соломоново решение: каждый напишет свой собственный гимн, а затем мы встретимся и решим, кто из нас лучше справился с работой. Лучшие куски из моего и из хачатуряновского гимнов войдут в наш общий. Конечно, была вероятность, что мы напишем два гимна, которые будет невозможно объединить, поэтому мы будем показывать друг другу свои творения по мере их создания.

Каждый дома написал свой набросок, потом мы встретились, сравнили и снова разошлись. Но теперь у каждого в голове была также и версия другого. Дело пошло быстро, несмотря даже на некоторые трудности. Нам приходилось делать друг другу какие-то критические замечания, а Хачатурян – очень раздражительный товарищ. Лучше его не критиковать.

Когда он писал Концертную рапсодию для виолончели для Мстислава Ростроповича142, тот очень хорошо владел ситуацией. Он хотел, чтобы Хачатурян сделал кое-какие изменения, но как было сказать об этом? Это было бы смертельным оскорблением. И вот что сделал Ростропович. Он сказал: «Арам Ильич, вы написали потрясающую работу, золотое сочинение. Но отдельные части – серебряные, надо бы их позолотить». Критику в такой форме Хачатурян принял, но у меня нет поэтического дара Ростроповича.

Вообще, Ростропович – настоящий русский человек: он все знает и все может. В буквальном смысле все! Я сейчас даже не говорю о музыке, я имею в виду, что Ростропович может сделать почти любую ручную или физическую работу, он и в технике

разбирается.

142 Мстислав Леопольдович Ростропович (р. 1927), виолончелист и дирижер. Шостакович посвятил ему два концерта для виолончели. Рос-тропович выехал на Запад с 1974 г. В 1978 г. лишен советского гражданства специальным указом *(см. прим. к стр. 140)*. Музыкальный директор Вашингтонского национального симфонического оркестра.

338
339

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Я кое-что могу сделать сам. Например, разжечь на любом ветру костер одной спичкой. Ну, самое большее, двумя. Я постиг это искусство в юности и очень горжусь этим. Моя любимая хозяйственная работа, как у ребенка, – топить печь. Я ощущаю, как это дарит мне уют, чувство защищенности и безопасности. Это было давным-давно. Я был ловким мальчиком, у меня была русская сноровка. Но мне всегда было далеко до Ростроповича, и, уж конечно, не хватало его поэтического и дипломатического дара, так что с Хачатуряном мне приходилось тяжелее.

Но, так или иначе, мы объединили наши гимны в единое произведение искусства. Мелодия была моей, рефрен – его. Не будем говорить о музыке как таковой. Да я бы вообще о ней не упоминал, если бы не трагикомические обстоятельства ее появления. Мы едва не повздорили из-за оркестровки. Объединить две оркестровки было бы нелепо. Проще всего было выбрать его или мою, а еще проще – чтобы один из нас сделал ее, а подписались – оба. Но кто? Ни один из нас, каждый по своим соображениям, не хотел этого делать.

Спор разрешил я. Я вспомнил игру, в которую играл со своими сестрами, чтобы избежать неприятных работ по дому. Надо было угадать, в какой руке камешек. Кто не мог угадать, тот проигрывал. У меня не было подходящего камешка, поэтому я попросил, чтобы Хачатурян угадал, в какой руке у меня зажата спичка. Хачатурян сказал и не угадал, так что оркестровку пришлось делать мне.

Прослушивание вариантов гимна тянулось довольно долго. Наконец вождь и учитель объявил, что в финал прошли пять гимнов. Это были гимны: Александрова, грузинского композитора Ионы Туския, Хачатуряна, мой, и наш с Хачатуряном общий.

Следующий, решительный раунд, должен был проходить в Большом театре. Каждый гимн исполняли трижды: хор без оркестра, оркестр без хора, и хор с оркест-

ром вместе. Таким образом, можно было оценить, как он будет звучать в различных условиях. Стоило бы попробовать сыграть и под водой, но до этого никто не додумался. Исполнение, как мне помнится, были неплохое. Сгодилось бы на экспорт. В качестве хора был Хор Красной армии. А оркестр – Большого театра. Жаль, что под гимн нельзя танцевать, а то это бы исполнил балет Большого. И хорошо бы исполнил, поскольку оркестровка было очень четкая, как на параде, вполне подходящая для балетного люда.

Александров, которому предстояло дирижировать своим собственным хором, вне себя от волнения, безумно суетился. Он участвовал в гимновой гонке песней под названием «Гимн Партии большевиков». Песня нравилась Сталину, Александров, задыхаясь от восхищения и истекая слюной в предвкушении верного гонорара, поведал мне, как Сталин «выбрал» песню из числа других. Хор Красной армии под руководством Александрова впервые спел ее на одном официальном концерте. Это было до войны. В антракте Александрова пригласили в ложу Сталина, и вождь и учитель велел исполнить песню еще раз в конце концерта, для него лично. Позже ее назвали «Песней о Партии», и Александров со своим ансамблем исполнял ее в ритме марша. Сталин распорядился петь в более медленном темпе, как гимн. Прослушав, он назвал ее «песней-линкором», и дал ей новое название: с того момента она назвалась «Гимном Партии большевиков».

Прослушивание продолжалось, композиторы волновались. Многие привели жен. Хачатурян – свою, я – свою. Все невзначай поглядывали на правительственную ложу, стараясь делать это незаметно. Наконец грохот на сцене смолк, и нас с Хачатуряном пригласили в ложу, на встречу со Сталиным. По дороге нас обыскали. Перед ложей был небольшой вестибюль, куда нас и провели. Там был Сталин. Я уже описал его. Скажу честно, что я не почувствовал стра-

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

ха, увидев Сталина. Конечно, я был возбужден, но не испуган.

Страх ощущаешь, когда открываешь газету, а там говорится, что ты – враг народа, и никак нельзя оправдаться, никто тебя не хочет слушать, и некому замолвить за тебя слово. Ты оглядываешься, и у всех в руках – эта же газета, и все смотрят на тебя молча, а когда ты пытаешься что-то сказать, отворачиваются. Тебя не слышат. Вот это действительно пугает. Такое часто бывает во сне. Самое страшное – когда все сказано и решено, а ты не знаешь, почему решено именно так, и спорить бесполезно.

Но здесь-то – чего было бояться? Ничего не решено, ты еще можешь что-то сказать. Об этом я и думал, глядя на этого полноватого человека. Он был настолько мал ростом, что никому не разрешал стоять рядом с собой. Например, буревестник революции Максим Горький и Сталин вместе смотрелись смешно, как Пат и Паташон143. Поэтому на всех общих фотографиях они сидят.

И тут Сталин тоже стоял в гордом одиночестве. Остальные руководители теснились позади. Кроме Хачатуряна и меня, присутствовали два дирижера: Александр Мелик-Пашаев, руководитель оркестра, и Александров, руководитель хора. Зачем нас позвали? Я так и не понял. Вероятно, Сталину внезапно захотелось чего-то вроде беседы со мной, но разговор никак не вязался.

143

Популярные комики немого кино, один – очень высокий, другой очень низенький.

Сначала Сталин глубокомысленно высказался о том, каким должен быть государственный гимн. Это были общие слова, типичные сталинские банальности. Настолько неинтересные, что я даже ничего не запомнил. Окружение соглашалось, внимательно и спокойно. Почему-то все говорили тихо. Атмосфера подошла бы для священного обряда, казалось, например, что вот-вот свершится чудо, например,

что Сталин родит. Ожидание чуда было на каждом подхалимском лице. Но чуда не произошло. Если Сталин что-то и рожал, то только какие-то невнятные обрывки мысли. Было невозможно поддержать «беседу». Можно было только бормотать: «Да-да-да», – или не говорить ничего. Я предпочел молчать. В конце концов, я не собирался вступать в теоретическую дискуссию о создании гимнов. Я не сую свой нос в теоретические дискуссии. Я не Сталин.

Но внезапно тусклая беседа приняла опасный оборот. Сталину захотелось показать, что он весьма сведущ в оркестровке. Очевидно, ему доложили, что Александров не сам оркестровал

свою песню. Как и многие из его соперников, он доверил это профессионалу-аранжировщику. Несколько гимнов были оркестрованы одной и той же весьма опытной рукой. В этом смысле мы с Хачатуряном, сделав собственные оркестровки, представляли собой блестящее меньшинство.

Сталин решил, что не спасует в обсуждении оркестровки с Александровым. С нами-то лучше было не связываться: мы-то, как-никак, были профессионалы; что, если он допустит ошибку? А используя в качестве примера Александрова, вождь и учитель мог продемонстрировать мудрость и прозорливость. Сталин всегда поступал так, и в каком-то смысле беседа о гимнах была очень типичной. Она показывает, как тщательно Сталин всегда готовился к таким беседам, заранее готовя свои мудрые изречения.

Он не слишком-то был уверен, что эти убогие изречения в достаточной мере мудры, и, как провинциальный режиссер, подготовил для каждого из них эффектный выход. Провинциальный режиссер знает свою публику. Он может спутать Бабеля с Бебелем, но уверен, что никто не поймает его на этом, потому что публика-дура все слопает. Сталина окружали грубые, глубоко невежественные люди, которые ничего не читали, ничем не интересовались. На таком фоне

ему было нетрудно производить впечатление. Тем более, что он был режиссером этой беседы и мог определять ее направление. Он мог в любой момент изменить тему или вообще прервать разговор; другими словами, все козыри были в его руках, а колода – подтасована. Сталин всегда так мухлевал, припрятав несколько тузов в рукаве.

Сталин начал допрашивать Александрова, почему тот сделал такую плохую оркестровку своей песни. Александров был готов к чему угодно, но только не к беседе со Сталиным об оркестровке. Он растерялся, смутился и казался совершенно уничтоженным. Было видно, что он прощается не только с гимном, но со всей карьерой и, возможно, кое с чем поважнее. Автор «песни-линкора» побагровел, его бросило в пот. Вид у него был жалкий. Именно в такие моменты человек себя и проявляет. Александров сделал

последнюю попытку. Оправдываясь, он обвинил во всем аранжировщика. Это было недостойно и подло. Эта беседа могла стоить аранжировщику головы.

Я увидел, что дело может плохо кончиться: Сталина заинтересовали жалкие оправдания Александрова. Это был нездоровый интерес, интерес волка к ягненку. Заметив это, Александров начал переходить меру. Бедный аранжировщик превращался в саботажника, преднамеренно сделавшего плохую оркестровку песни Александрова.

Я больше не мог сдерживаться. Это отвратительное зрелище могло означать массу проблем для аранжировщика, человек мог погибнуть ни за что. Я не мог этого допустить и сказал, что обсуждаемый аранжировщик – превосходный профессионал, и добавил, что несправедливо было бы привлекать его к ответу.

Сталин был очевидно удивлен таким поворотом беседы, но, по крайней мере, не прервал меня. И мне удалось увести разговор с опасной дорожки. Теперь мы обсуждали, должен ли композитор делать собственные оркестровки или допус-

тимо обращаться за помощью к другим. Я высказал глубокое убеждение, что композитор не может поручать оркестровку своей работы кому бы то ни было. Как ни странно, но Сталин и здесь согласился со мной. Думаю, он смотрел на это со своих позиций. Он ведь и сам не хотел делиться своей славой с другими и, вероятно, поэтому решил, что Шостакович прав.

Александровский «линкор» тонул. Аранжировщик был спасен, у меня были основания радоваться. Наконец Сталин начал выяснять у всех, какой гимн кому больше нравится. Спросил и меня. Я был готов к вопросу. Я предполагал, что произойдет что-то вроде этого и заранее решил, что не могу назвать ни своего, ни нашего общего гимна, и, вероятно, не должен называть Хачатуряна, потому что меня бы обвинили в проталкивании соавтора. Песня Александрова мне активно не нравилась. Это оставляло только одного кандидата из пяти – Иону Туския. Я сказал, что лучший гимн – его, но добавил, что его будет трудно запомнить. Думаю, что Сталин и в этом был согласен со мной, несмотря даже на то, что Туския – грузин.

Из дальнейшей беседы стало очевидно, что величайшему ценителю и знатоку гимнов всех времен лучшим кажется мой с Хачатуряном. Но по мнению Сталина требовалось кое-что изменить в припеве. Он спросил, сколько времени нам потребуется, и я сказал, что пять часов. На самом деле мы, наверно, сделали бы это за пять минут, но я подумал, что будет несолидно сказать, что мы можем сделать это тут же, пусть только немного подождут. Можете вообразить себе мое

удивление, когда я увидел, что этот ответ страшно возмутил Сталина. Он, очевидно, ожидал чего-то другого.

Сталин медленно говорил и медленно думал, он все делал медленно. Ему надо было размышлять. Это – государственное дело, государственный гимн, тут надо семь раз измерить и один раз отрезать, а Шостакович говорит, что мо-

жет внести исправления за пять часов. Это несерьезно. Такой несерьезный человек не может быть автором государственного гимна.

Это еще раз доказывает, что Сталин ни черта не смыслил в композиции. Имей он хоть малейшее представление о ней, он бы ничуть не удивился моей оценке, но было ясно: Сталин знает о музыке столько же, сколько и о других предметах, а вопрос оркестровки затронул только для того, чтобы покрасоваться, и моя хитрость не сработала.

Мы с Хачатуряном провалились. Хачатурян позже обвинял меня в легкомыслии. Он говорил, что, если бы я запросил по крайней мере месяц, мы бы победили. Не знаю, может, он и прав. Так или иначе, Сталин осуществил свою угрозу: гимном назначили песню Александрова.

Линкор добрался до порта. Но удача этому сочинению не была суждена, и вовсе не из-за музыки, а из-за слов. Что касается музыки, то такова традиция. У государственного гимна должна быть плохая музыка, и Сталин, вопреки ожиданиям, не порвал с традицией. Ему нравился и верноподданнический текст. Но когда культ личности был развенчан, с текстом начались проблемы. Глупо заставлять народ петь: «Нас вырастил Сталин», – когда официально заявлялось, что он не только никого не вырастил, но, наоборот, уничтожил миллионы. Эти слова перестали петь, и теперь люди только мычат мотив.

Хрущев хотел заменить гимн, но он хотел сделать и то, и се, и еще сотню вещей, и почти ничего не сделал. История же с гимном была такая. Сначала его пылко преследовали, привлекли к этому и меня, на сей раз в качестве эксперта. А потом все успокоилось, и мы остались с мычащимся гимном. Это не очень-то хорошо144.

Могу добавить, что Александрову действительно удалось написать одну неплохую песню – знаменитую «Священную войну». Во время войны ее пели повсюду. Сталин назвал ее «песней-вездеходом». Одна – линкор, другая – вездеход. Что за военно-транспортный лексикон! Скучно, товарищи, скучно.

На самом деле, вспоминая теперь все это, я не могу назвать свое поведение особенно героическим, в нем не было ничего особенного, хотя и это немногое было нелегко сделать. И времена, конечно, были нелегкие, не лучшие из всех возможных времен. Но, как сказал Зощенко, граждане будущих эпох едва ли смогут оценить наши обстоятельства, потому что у них будет недостаточно информации. Если бы Зощенко изучали в школах! Как обязательное чтение. Тогда молодые люди будущего получили бы какое-то представление о нашей скудной и гадкой жизни. Зощенко был нашим Нестором и нашим Пименом145.

Я встретился с Зощенко у Замятина, при обстоятельствах, о которых как-то неловко говорить, – за карточным столом, во время игры в покер. Должен признаться в этом пороке: в тот период своей жизни я любил играть в карты. Я проводил за картами дни, а особенно – ночи. Как-то Беляеву удалось уговорить Лядова съездить на Кавказ, так сказать, полюбоваться чудными пейзажами. Покровитель искусств и композитор отправились на юг. Они поселились в лучшей гостинице, какую только можно было найти, и без остановки три дня резались в карты. Ни Беляев, ни Лядов даже не вспомнили о пейзажах и на разу не вышли из номера. Потом они сели в поезд и вернулись в Петербург. Лядов так и не увидел кавказских видов и только спрашивал себя: «Зачем было вообще тащиться на Кавказ?» Он совершенно разочаровался в путешествиях.

Новый текст советского гимна был утвержден после смерти Шостаковича, в 1977 г. Он принадлежал тем же авторам и содержал небольшие изменения: имя «Сталин» заменено на «Ленин».

145 Нестор – древнерусский летописец; Пимен – летописец в «Борисе Годунове».

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Одно время Замятин был благополучным и состоятельным человеком. У него были изящные столы и всевозможные стулья и кресла, что, разумеется, не было результатом его литературного успеха. Замятин был известным инженером, судостроителем, отсюда и деньги. И возможность устраивать литературные вечеринки. Молодежь собиралась у него, чтобы перекусить и пообщаться.

Мэтр - вот самое подходящее слово для Замятина. Ему действительно нравилось раскладывать всех по полочкам, и он никогда не упускал возможности прочесть тебе лекцию. Мне это не очень нравилось. Я допускаю, что Замятин действительно был образованным человеком. Жаль только, что его указательный палец всегда торчал вверх. Замятин смотрел свысока на Зощенко, и, что правда то правда, Зощенко нельзя было назвать эрудитом. Ему нравились рассказы Зощенко с чисто профессиональной точки зрения, но он издевался над ним, никогда не упуская возможности напомнить нам, что Зощенко медведь наступил на ухо и что тот разделяет всю музыку на две категории: одна – «Интернационал», а другая – все остальное. У Зощенко был простой прием, чтобы определить, какая из категорий исполнялась. Если все вставали, это был «Интернационал». Если все спокойно сидели, это было что-то из категории номер два.

Эта резкая оценка слуха Зощенко была абсолютно точной, я сам имел достаточно возможностей убедиться в этом. Например, Зощенко слушал Девятую Бетховена и во время финала решил, что музыка закончилась. Там, в финале, есть такое коварное место. Зощенко зааплодировал и гордо направился к выходу. Но тут же заметил, что он один такой, а остальная часть публики сидит, потому что музыка все еще звучит. Ему пришлось возвратиться на место под шиканье соседей, которым он наступал на ноги.

В другой раз Зощенко и растрогал меня, и отвлек от моих забот. Это было в конце 1937 года. Я приехал в Большой зал Филармонии на премьеру своей Пятой симфонии. Атмосфера на премьере была чрезвычайно напряженная, зал – набит битком. Как говорится, собрались лучшие люди (как, впрочем, и худшие). Ситуация определенно была критической, причем, не только для меня. Куда подует ветер – вот что волновало избранную публику: представителей литературы, культуры и физкультуры. Вот чем были озабочены все в нашем государстве, которое трясло, как в лихорадке. В первой части программы Мравинский исполнил «Ромео и Джульетту» Чайковского. Моя Пятая стояла во втором отделении. Я чувствовал себя как гладиатор в «Спартаке» или как рыба на сковородке. Я все время вспоминал стишок Олейникова:

Маленькая рыбка, жареный карась, где твоя улыбка, что была вчерась?

Увертюра «Ромео и Джульетта» закончилась. Начался антракт, и вбежал Зощенко, с сияющей улыбкой, как обычно, элегантно одетый. Он подскочил ко мне и поздравил с успехом моего сочинения.

Оказалось, Зощенко понравилась моя новая работа: она была мелодичной. Зощенко хвалил меня в таких словах: «Я всегда знал, что вы не можете сочинять антинародную музыку». Это мне, конечно, польстило и заставило от души посмеяться, так что я даже забыл о втором отделении и о том, что сейчас будут все-таки играть мою Пятую.

Мне всегда нравился Зощенко, я считал его очень симпатичным человеком. Мы были совершенно разными людьми, но на многое смотрели одинаково. Иногда казалось, что Зощенко оставляет весь свой гнев бумаге: ему нравилось казаться нежным, притворяться застенчивым. Видите ли,

время от времени юморист пытается быть грустным, а мягкий человек – твердым. Так легче жить.

Зощенко пытался сохранять дистанцию между собой и своей работой. На самом-то деле, в жизни он был порой таким же неприятным и безжалостным, как в своих рассказах. Он был жесток с женщинами, их много крутилось вокруг него, а почему бы нет: он был всенародно известен, у него водились деньги, и он был красив – в том роде, который нравится женщинам.

Его симпатичная внешность всегда казалась мне подозрительной. Мне казалось, что она чересчур миловидна. Веди он себя более вызывающе, он бы, возможно, сошел за сутенера. Но он был тихим и скромным и говорил тихим и скромным голосом ужасные, гадкие вещи своим страстным и верным поклонницам. К счастью, у Зощенко не было склонности к сантиментам. В этом мы были схожи. Однажды он со смехом рассказал мне, что в школе должен был написать работу на тему «Лиза Калинина как идеал русской женщины». Что может быть гаже Тургенева? Особенно когда дело касается женщин. Я был рад услышать, что за то сочинение Зощенко получил единицу. Я сказал ему, что

Чехову тоже не нравились тургеневские девушки. Он говорил, что все эти Лизы и Елены невыносимо фальшивы и что они – вообще не русские девушки, а какие-то противоестественные вещуньи с безграничными амбициями.

Зощенко удивительно написал о себе, своих отношениях с женщинами и вообще о женщинах. То, как он писал – последняя правда. Трудно представить, чтобы можно было написать более правдиво. Это очень грубая проза. Как раз порнография часто бывает слащавой, но тут нет никакой слащавости. Это – ясный до прозрачности Зощенко. Некоторые страницы «Перед восходом солнца» тяжело читать, настолько они жестоки. И важнее всего – что там нет ни

фанфар, ни цинизма, ни позы. Зощенко рассматривает женщин беспристрастно.

Зощенко издал «Перед восходом солнца» во время войны, и его самоанализ взбесил Сталина. Тот считал, что в военное время мы должны кричать только: «Ура!», «Вперед!» и «Да здравствует!» – а тут издают Бог знает что. И вот было заявлено: «Зощенко – гнусное, похотливое животное. (Именно так, слово в слово!) У Зощенко нет ни стыда, ни совести».

До чего же наш вождь и учитель разгневался на Зощенко за его неправильное отношение к женщинам! Он кинулся на защиту женщин. Эта тема всегда глубоко интересовала Сталина. Например, на самом высоком уровне было объявлено, что моя «Леди Макбет» воспевает купеческую похотливость, которой, естественно, нет места в музыке. Долой похотливость! Да с какой стати мне вдруг могло захотеться воспеть купеческую похотливость? Но вождь и учитель знал все лучше нас. Излюбленными фразами советской интеллигенции в тот период были: «А Сталин знает?» и «Сталин знает!» И надо подчеркнуть, что их произносили не с трибун и не на митингах, а дома, с женой, в теплом советском семейном кругу.

Сталин возлагал большие надежды на семью. Во-первых, он пытался разрушить ее всеми доступными средствами. Сын доносил на отца, жена «информировала» о муже. Газеты были полны объявлениями вроде: «Я, Такой-то и такой-то, заявляю, что я не имею никакого отношения к своему отцу, врагу народа Такому-то и такому-то. Я порвал с ним десять лет назад». Все привыкли к таким заявлениям, на них не обращали внимания. Так что о них можно забыть. Это – вроде «Продается мебель» или «Уроки французского, а также маникюр, педикюр и электролиз».

Героем эпохи был маленький Павлик Морозов, донесший на своего отца. Павлика воспевали в стихах, прозе и музыке.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Эйзенштейн принял участие в этом воспевании, долго и тяжко потрудившись над большим художественным фильмом, прославлявшим юного стукача.

В «Леди Макбет» я изобразил тихую русскую семью. Ее члены избивают и травят друг друга. Оглянитесь, и вы увидите, что я ничуть не преувеличил. Это – всего лишь скромная копия, срисованная с натуры. Исключения были редки, одно из них – мать Тухачевского, Мавра Петровна. Она отказалась заклеймить своего сына как врага народа. Она была непреклонна и разделила его судьбу.

Разрушив семейное гнездо, Сталин начал возрождать его, это был его стандартный прием. То, что называется диалектикой. Возрождал он так же грубо, как и разрушал. Всем известны позорные законы о семье и браке, провозглашенные Сталиным. А дальше пошло еще хуже. Запрещение вступать в брак с иностранцами, даже с поляками и чехами, которые были, как-никак, «нашими». Потом – закон о раздельном обучении в школах. Мальчиков и девочек отделили друг от друга во имя сохранения нравственности, а также чтобы они не задавали учителям глупых вопросов о «штучках» и «щелочках».

Мы все еще не оправились от той борьбы за здоровую советскую семью. Как-то я ехал в электричке, и моя соседка, милая женщина, рассказывала своей подруге о фильме, который видела, – «Дама с собачкой», по Чехову. Она была возмущена. Она говорила: «У него есть жена, а у нее – муж, а погляди, чем они занимаются! Стыдно даже рассказывать. Это – пропаганда морального разложения через кино, а ведь Чехова еще и проходят в школе!» Сталин умер, но дело его живет. Когда в Москву приезжал Дрезденский музей, школьники не видели его, потому что туда не допускались дети до шестнадцати, дабы защитить эту самую советскую семью. Иначе дети могли бы увидеть каких-нибудь голых

женщин, Веронезе или Тициана. И стали бы неисправимыми и действительно общественно-опасными.

Одно влечет за собой другое. Заштукатуривают фигуры купальщиц, из фильмов вырезают сцены поцелуев и внимательно следят, вдруг художнику вздумается показать обнаженное тело.

Его засыплют письмами с угрозами, причем, далеко не все они будут организованы сверху. Простой народ будет разгневан, крича, что изображение голых женщин оскорбительно с нашей простой советской рабоче-крестьянской точки зрения.

Один простой человек написал воистину замечательное возмущенное письмо о подобном бесстыдстве в изобразительном искусстве. Вот что он пишет: «Такие изображения возбуждают ужасное желание и приводят к разрушению совместной семейной жизни». И заканчивает: «За такое моральное разложение художника надо судить!» Это придумал не Зощенко или я, это было на самом деле.

Под подозрением – все искусство, вся литература. Не только Чехов, но и Толстой, и Достоевский. Одна глава из «Бесов» никогда не будет издана146: она сомнительна в смысле влияния на советского гражданина. Советский человек выдержал все: голод, разруху, войны, одну страшнее другой, сталинские лагеря. Но он не переживет эту главу из «Бесов», она его сломит.

Итак, Сталин обвинил Зощенко в желании подорвать советскую семью. Это был удар, но пока не смертельный. Окончательно ударить по нему решили чуть позже, и по той же самой причине, что и по мне. Нас подвели союзники.

146 Имеется в виду глава «У Тихона» (известная также как «Признание Ставрогина»), выброшенная Достоевским из прижизненного издания «Бесов» под давлением цензуры. В Советском Союзе «Признание Став-рогина» не публиковали более пятидесяти лет, хотя известно, что сам Достоевский чрезвычайно высоко ценил эту главу.

352
353

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

На самом деле, чтобы быть точными, есть три версии развития событий. Если вдуматься, то удивительно: почему выбрали Зощенко и Ахматову, почему именно эти двое стали главной мишенью? Их раздели догола и забросали камнями.

Одна версия такая: Ахматова и Зощенко оказались жертвами борьбы между двумя сталинскими холуями – Маленковым147 и Ждановым. Якобы Маленков хотел стать главным идеологическим советником Сталина – весьма важная должность, прямо вслед за главным сталинским палачом, Берией. Он хотел стать палачом на

культурном фронте. Маленков и Жданов вступили в схватку, чтобы доказать, кто из них более достоин этого высокого звания. Война с Гитлером была выиграна, и Маленков решил освежить связи с общественностью и прославить родную землю, да так, чтобы весь просвещенный мир задохнулся от восторга, увидев, что Россия – «родина слонов».

Маленков вынашивал грандиозные планы, в числе которых была серия роскошных выпусков русской литературы от древности до наших дней. Говорят, серия должна была начинаться «Словом о полку Игореве», а закончиться – хотите верьте, хотите нет – Ахматовой и Зощенко. Но идея Маленкова не сработала, Жданов перехитрил его. Он лучше знал Сталина и понимал, что как ни хороши такие величественные издания но непрекращающаяся борьба с врагом – так сказать, бдительность – куда важнее.

С целью избавиться от Маленкова Жданов напал на его идеи и доказал Сталину как дважды два, что бдительность-то Маленков и потерял. И, к сожалению, Жданов знал, что и

147 Георгий Максимилианович Маленков (р. 1902), один из руководителей Коммунистической партии, который стал председателем Совета министров после смерти Сталина. В 1957 г. Хрущев отстранил Маленкова от власти как члена «антипартийной группы».

как Ахматова и Зощенко пишут, поскольку Ленинград был его вотчиной.

Вот как аргументировал Жданов: советская Армия победила, мы двигаемся по Европе, и советская литература должна способствовать этому, она должна бороться с буржуазной культурой, охваченной смятением и разложением. А разве Ахматова и Зощенко борются? Ахматова пишет лирические стишки, а Зощенко – подрывную прозу. Жданов победил, Сталин принял его сторону, и Маленков был отстранен от руководства культурным фронтом. Жданову было поручено нанести удар по вредным влияниям, по «духу критиканства, уныния и неверия».

Позже Жданов объявил: «Что было бы, если бы мы воспитывали молодежь в духе уныния и неверия в наше дело? А было бы то, что мы не победили бы в Великой Отечественной войне». Так вот что их напугало. Подумать только: еще один рассказ Зощенко – и рухнул бы советский строй! Еще одна симфония Шостаковича – и страна попала бы в рабство американскому империализму.

Вторая версия состоит в том, что Сталин лично указал на Зощенко по личным причинам. Вождь и учитель, видите ли, был задет. Когда-то Зощенко для заработка написал несколько

рассказов о Ленине, в одном из которых тот был описан как мягкий и добрый человек, этакая светлая личность. А для контраста Зощенко описал грубого партийного чинушу, как исключение, просто для контраста. Грубиян, естественно, не был назван, но говорилось, что хам работал в Кремле. В рассказе Зощенко у хама была борода, и цензор сказал, что бороду надо убрать, потому что могут подумать, что это – Калинин, наш «президент». Второпях они совершили ужасающую ошибку. Зощенко удалил бороду, но оставил усы. У грубого партийного чинуши в рассказе Зощенко были усы! Сталин прочитал и обиделся. Он решил, что это – о нем. Вот так Сталин читал беллетристику.

354
355

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Ни цензор, ни, тем более, Зощенко, наверняка не предвидели и не могли предвидеть такого оборота событий и не подумали о роковых последствиях удаления бороды.

Думаю, что каждая из этих версий содержит долю истины, то есть что обе имели место. Но, кроме того, я все-таки думаю что главной причиной для нас обоих: Зощенко и меня – стали союзники. В результате войны популярность Зощенко на Западе резко возросла. Его часто издавали и с готовностью обсуждали. У Зощенко много рассказов как раз для газет, к тому же ему можно было не платить, поскольку закон об авторском праве не охраняет советских авторов. Так сказать, дешево и сердито. Но это, как оказалось, привело к трагическим последствиям для самого Зощенко.

Сталин пристально следил за иностранной прессой. Он, конечно, не знал ни одного иностранного языка, но холуи сообщали ему обо всем. Сталин тщательно взвешивал чужую популярность, и, как только ему казалось, что она становится хоть чуточку тяжелей, чем надо, он сбрасывал ее с весов.

До поры до времени это прощалось Зощенко, хотя о нем и говорили всевозможные гадости, какие только можно вообразить. Зощенко – аморальный тип, прогнившая и извращенная личность. Жданов объявил его беспринципным, бессовестным литературным хулиганом. Критика в Советском Союзе – поразительная штука. Она построена по известному принципу:

тебя бьют, а ты не плачь. В допотопные времена в России все было иначе. Если тебя оскорбляли в прессе, ты отвечал на другом литературном форуме, или друзья принимали твою сторону. Или, если происходило худшее из худшего, ты выплескивал свое раздражение в кругу друзей. Но это было до потопа. Теперь дела обстоят по-другому, более прогрессивно.

Если тебя по приказу вождя и учителя обливают грязью с головы до пят, даже не думай утираться. Ты кланяешься и благодаришь, благодаришь и кланяешься. Никто никоим об-

разом не обратит никакого внимания ни на одно твое «враждебное» возражение, никто не встанет на твою защиту. А печальнее всего – то, ты лишен возможности выпустить пар в дружеском кругу, потому что в этих прискорбных обстоятельствах не бывает друзей.

От Зощенко отшатывались на улице – в точности, как и от меня. Люди переходили на другую сторону, чтобы не поздороваться с ним. А еще больше кляли Зощенко на срочно организованных митингах, и самыми рьяными тут были именно бывшие друзья, те, кто вчера громче всех его расхваливали. Зощенко все это, казалось, удивляло, но меня – нет. Я прошел через это в молодости, и последующие штормы и непогода только укрепили меня.

Ахматову Сталин выбрал по той же самой причине: зависть к ее известности, черная зависть. Настоящее безумие! В жизни Ахматовой было много потерь и ударов: «Муж в могиле, сын в тюрьме». И все же ждановский эпизод был для нее самым тяжким испытанием.

У каждого своя судьба, но было из нас и что-то общее. Как ни странно, и Ахматовой, и мне легче всего было во время войны. Во время войны об Ахматовой услышали все, даже люди, которые ни разу в жизни не читали стихов. Тогда как Зощенко читали все и всегда. Интересно, что Ахматова боялась писать прозу и считала Зощенко самым высоким авторитетом в этой области. Зощенко позже рассказал мне об этом. Со смехом, но и с некоторой гордостью.

После войны в Москве состоялся вечер ленинградских поэтов. Когда на сцену вышла Ахматова, зал встал. Этого было достаточно. Сталин спросил: «Кто организовывал вставание?»

Я встретил Ахматову задолго до этого, в 1919-м, том «незабываемом» году, а может быть, в 1918-м, в доме доктора Грекова, хирурга, известного человека и друга нашей семьи. Он руководил Обуховской больницей. О Грекове сто-

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

ит рассказать: он много сделал для нас, для моего отца и меня. Когда отец умирал, Греков провел у нас всю ночь, пытаясь спасти его. Именно Греков удалил мне аппендикс, хотя частенько говорил: «Не очень-то большое удовольствие, знаете ли, отрезать что бы то ни было». Это был огромный человек, пропахший табаком. И, как все хирурги, Греков был груб, это – профессиональная черта.

Я ненавидел Грекова. Каждый раз, уходя из его дома, я находил в кармане своего пальто еду для родителей. Я задыхался от гнева: я что, нищий? мы что, нищие? Но отказаться не мог. Мы, действительно, отчаянно нуждались в питании. Но я ненавижу милостыню, не люблю одалживать деньги. Я терплю, пока это необходимо, и расплачиваюсь при первой возможности. Это – одна из моих главных ошибок.

Греков, конечно, любил похвастаться. Я помню одну из его знаменитых операций. Надо было что-то сделать с девочкой, которая не росла. Греков решил, что, если расширить ее таз, все пойдет обычным путем. Он переместил тазовые кости, и девочка стала расти в ширину и в высоту, и даже родила ребенка.

Жена Грекова, Елена Афанасьевна, баловалась литературой. Она была бездарной графоманкой, которая, вероятно, умерла бы от неразделенной любви к литературе. Но время от времени Греков, у которого денег куры не клевали, издавал какие-то творения жены за свой счет, и таким образом продлил ей жизнь. У Грековых был своего рода литературный салон. Они давали приемы, стол ломился от пищи. Писатели и музыканты приходили поесть. В их доме я и увидел Ахматову. Она время от времени заглядывала туда. Разумеется, она приходила в этот салон подкрепиться. Это было голодное время.

У Грековых имелся рояль, и я был частью угощения, отрабатывая съеденное. Но не думаю, чтобы Ахматову тогда

сильно интересовала музыка. Она создала вокруг себя ореол величия, и надо было замирать в двух метрах от нее. Ее поведение было выверено до мельчайших деталей. Она была очень красива, очень.

Как-то мы с моим другом, Леней Арнштамом, заглянули в книжную лавку писателей. Вошла Ахматова и спросила у продавца одну из своих книг. Не помню какую, то ли «Белую

стаю», то ли «Anno Domini». Продавец подал ей экземпляр, но Ахматова хотела купить десять штук. Продавец рассердился и сказал: «Нет, это неслыханно! Книга очень хорошо продается, и в любой момент может потребоваться. Я должен заботиться о своих покупателях и не стану продавать по десять экземпляров первому попавшемуся. Что я скажу другим покупателям?»

Он был очень груб, Ахматова смотрела на него в изумлении, но, казалось, не хотела разговаривать. Заговорил Арнштам. «Вы что, не знаете, что это – сама Ахматова? Как можно грубить знаменитой поэтессе? Тем более, что речь идет о ее собственной книге!» Ахматова бросила на нас неприязненный взгляд, давая понять, что, разрушая ее величие и раскрывая ее королевское инкогнито, мы суем нос не в свое дело, и немедленно покинула книжный магазин.

Позже Ахматова посещала премьеры моих работ, и должно быть, они ей нравились, так как она посвящала им стихи. Вообще-то я не выношу, когда о моей музыке пишут стихи. Знаю я и то, что Ахматова была недовольна «слабыми словами», которые я взял для вокального цикла «Из еврейской народной поэзии». Не хочу спорить, но думаю, что в данном случае она не поняла музыки или, точнее, не поняла, как музыка связана со словом.

Я всегда избегал разговоров с Ахматовой, потому что мы были очень разными людьми. Но все же мы жили в одном городе и были одинаково преданы ему, у нас было одинаковое мировоззрение, общие знакомые, она, казалось, с ува-

жением относилась к моей музыке, а я чрезвычайно ценю ее работы: и ранние стихи и последние, и конечно, «Реквием». Особенно «Реквием»: я восхищаюсь этим памятником всем жертвам террора. Он так просто написан, без какого бы то ни было мелодраматизма. Мелодрама бы все свела на нет.

Я бы очень хотел положить его на музыку, но музыка уже существует. Ее написал Борис Тищенко, и, на мой взгляд, это – великолепная работа. Тищенко привнес в «Реквием» то, чего, я думаю, в нем недоставало – протест. У Ахматовой чувствуется своего рода покорность судьбе. Возможно, это вопрос поколений.

Но, несмотря на нашу взаимную симпатию, мне было трудно

говорить с Ахматовой. Это – к вопросу об «исторических встречах». У меня была назначена «историческая встреча» с Ахматовой в Комарово, под Ленинградом, и, как оказалось, она вызвала ощущение какой-то неловкости. Мы могли вести себя свободно: в конце концов, это – загород. Меня уговаривали одеться более подходяще для встречи со знаменитой поэтессой, но я сказал только: «Отвяжитесь! Всего-навсего приезжает толстая тетка». Я отнесся ко всему этому весьма легкомысленно. Не стал натягивать выходного костюма или повязывать галстука. Но при виде Ахматовой я занервничал. Это была grande-dame, настоящая королева. Знаменитая поэтесса, очень продуманно одетая. Можно было предположить, что она уделила немало внимания костюму, готовясь к исторической встрече, и вела себя соответственно случаю. А тут – я без галстука. Я чувствовал себя голым.

Мы сидели в тишине. Я молчал, и Ахматова тоже безмолвствовала. Какое-то время мы ничего не говорили, а потом разошлись. Как я слышал, позже она говорила: «Меня навестил Шостакович. У нас был такой хороший разговор, мы обо всем переговорили».

Вот как проходит большинство исторических встреч, а потом в мемуарах добавляется все остальное: «Я сказал ему, а он сказал мне, а затем я сказал…» Все это – вранье. А интересно: знает ли публика, как делаются исторические фотографии? Когда двух «знаменитостей» усаживают друг рядом с другом, и они не знают, о чем говорить. Традиционный метод – сказать друг другу с улыбкой: «О чем говорить, если не о чем говорить?» Вспышка! Другой метод, изобретенный мной лично, – повторять: «Восемьдесят восемь, восемьдесят восемь». Тебе даже не надо улыбаться, потому что слова сами растягивают губы в улыбку, и ты производишь впечатление оживленно беседующего. Фотографы счастливы и быстро оставляют тебя в покое…

Нет, я не могу больше описывать свою несчастную жизнь. (Уверен, что уж теперь никто не станет сомневаться, что она была несчастной.) В моей жизни не было ни особенно счастливых моментов, ни больших радостей. Она была серой и унылой, и мне грустно думать о ней. Как ни горько сознавать это, но это правда, невеселая правда.

Человек ощущает радость, когда он здоров и счастлив. Я часто болел. Я и теперь болен, и болезнь лишает меня удовольствия от самых простых вещей. Мне трудно ходить. Я учусь писать левой рукой – на случай, если правая совсем откажет. Я полностью в руках врачей и повинуюсь их указаниям с исключительной покорностью. Я принимаю все прописанные лекарства, даже если меня от них тошнит. Но диагноза так и нет,

они не ставят его. Приезжали какие-то американские врачи и сказали: «Мы поражены вашим мужеством». И ничего больше. Они ничего не могут сделать. Раньше они хоть хвастали, что несомненно вылечат меня, у них такие большие успехи в этой области и т. д. А теперь все, о чем они говорят, это – мужество.

360
361

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Но я не чувствую себя сверхчеловеком, сверхмужественным. Я – слабый человек. Или мое дело так плохо?

Они придумали предварительный диагноз: что-то вроде хронического полиомиелита. Не детский полиомиелит, конечно. В Советском Союзе – всего несколько человек с этой же таинственной болезнью. Говорят, один кинорежиссер ходит, подволакивая ногу. И, кажется, не помогают ни режим, ни уход. Хуже всего я чувствую себя в Москве. Я все время думаю, что упаду и сломаю ногу. Дома я могу даже играть на рояле. Но я боюсь выходить. У меня страх, что люди заметят, каким я себя чувствую хрупким, ломким.

Нет, очередной день моей жизни не приносит мне радости. Я думал, что отвлекусь, вспоминая своих друзей и знакомых. Многие из них были знаменитыми и талантливыми людьми, рассказывали мне интересные вещи, поучительные истории. Я думал, что рассказ о моих выдающихся современниках тоже будет интересным и поучительным. Некоторые из этих людей сыграли важную роль в моей жизни, и я чувствовал, что мой долг – рассказать все, что еще помню о них.

Но даже это обязательство, как оказалось, обернулось печалью.

Я думал, что моя жизнь была переполнена горем и что трудно найти более несчастного человека. Но, начав прослеживать жизненный путь моих друзей и знакомых, я ужаснулся. Ни у одного из них не было легкой или счастливой жизни. Одних ждал ужасный конец, другие погибли в страшных муках, а жизнь многих легко можно назвать более несчастной, чем моя.

И это меня огорчило еще больше. Я вспоминал своих друзей, но единственное, что увидел, это – трупы, горы трупов. Я не преувеличиваю – именно горы! И это зрелище повергло меня в ужасную депрессию. Мне грустно, я все время горюю. Несколько

раз я пытался отказаться от этого несча-

стного обязательства и не вспоминать больше ничего из своего прошлого, поскольку не видел в нем ничего хорошего. Я вообще ни о чем не хотел вспоминать.

Но по многим причинам я продолжал. Я делал над собой усилие и продолжал вспоминать, несмотря на то, что некоторые воспоминания были ужасно тяжелыми. Я решил, что если это занятие помогло мне самому увидеть заново те или иные события и судьбы тех или иных людей, то, возможно, оно не совсем бесполезно и, может быть, кто-то вынесет из этих простых рассказов нечто важное для себя.

И, кроме того, я рассуждал так: я описал много отвратительных и даже трагических событий, равно как и ряд зловещих и отталкивающих личностей. Общение с ними принесло мне много горя и страдания. И я подумал: может быть, мой опыт в этом отношении принесет какую-то пользу тем, кто моложе меня. Возможно у них не будет того ужасного разочарования, с которым столкнулся я, и они пройдут по жизни лучше подготовленными, более закаленными, чем был я. И, может статься, их жизнь будет избавлена от горечи, которая окрасила всю мою жизнь одним унылым серым цветом.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Основные сочинения, названия произведений и события жизни Шостаковича (1906-1975)

1924-25 Первая симфония, соч. 10

Соната для фортепиано № 1, соч. 12

Десять афоризмов для фортепиано, соч. 13

Вторая симфония («Посвящение Октябрю»), для оркестра и хора, на стихи Александра Безымен-ского, соч. 14

1927-28 «Нос», опера по Гоголю, соч. 15

1928Оркестровая транскрипция «Чай для двоих»Винсчента Юманса, соч. 16

1928-29 Музыка к фильму «Новый Вавилон» (реж. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг), соч. 18

1928-32 Шесть романсов для тенора и оркестра, на стихи японских поэтов, соч. 21

1929Музыка к комедии Владимира Маяковского«Клоп» (реж. Всеволод Мейерхольд), соч. 19

Третья симфония («Первомайская»), для оркестра и хора, на стихи Семена Кирсанова, соч. 20

1929-30 Балет «Золотой век», соч. 22

1930-31 Балет «Болт», соч. 27

1930-32 «Леди Макбет Мценского уезда», опера по Николаю Лескову, соч. 29

1931-32 Музыка к «Гамлету» (реж. Николай Акимов), соч. 32

1932-33 Двадцать четыре прелюдии для фортепиано, соч. 34

Концерт для фортепиано и оркестра, соч. 35

Соната для виолончели и фортепиано, соч. 40

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

1934-35 Балет «Светлый ручей», соч. 39

1934-38 Музыка к фильмам «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона» (реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг), соч. 41, 45, 50; эта кинотрилогия получила Сталинскую премию, 1941

1935Пять фрагментов для оркестра, соч. 421935-36 Пятая симфония, соч. 43

Четыре романса для голоса и фортепиано, на стихи Александра Пушкина, соч. 46

Пятая симфония, соч. 47

Пятый струнный квартет, соч. 49

1938-39 Музыка к фильму «Великий гражданин», в двух частях (реж. Фридрих Эрмлер), соч. 52, 55; фильму присвоена Сталинская премия первой степени, 1941

Шестая симфония, соч. 54

Фортепианный квинтет, соч. 57; Сталинская премия первой степени, 1941

Оркестровка оперы Модеста Мусоргского «Борис Годунов», соч. 58

Музыка в «Королю Лиру» (реж. Г. Козинцев), соч. 58a

Орден Трудового Красного знамени

Седьмая симфония, соч. 60; Сталинская премия первой степени, 1942

Соната для фортепиано № 2, соч. 61

Шесть романсов на слова Уолтера Рэли, Роберта Бернса и Вильяма Шекспира, в переводе Самуила Маршака и Бориса Пастернака, соч. 62 (версия для баса и камерного оркестра, 1970, соч. 140)

Заслуженный артист РСФСР

СВИДЕТЕЛЬСТВО

1943Восьмая симфония, соч. 65

Почетный член Американской академия и института искусств и литературы

1944Музыка к фильму «Зоя» (реж. Лео Арнштам),соч. 64; фильму присуждена Сталинская премияпервой степени, 1946

Фортепианное трио, соч. 67; Сталинская премия второй степени, 1946

Второй струнный квартет, соч. 68

Девятая симфония, соч. 70

Орден Ленина

Музыка к фильму «Пирогов» (реж. Г. Козинцев), соч. 76; фильму присуждена Сталинская премия второй степени, 1948

1947Музыка к фильму «Молодая гвардия», в двух частях (реж. Сергей Герасимов), соч. 75; фильму,присуждена Сталинская премия первой степени,1949

Пятый скрипичный концерт, соч. 77

1948Музыка к фильму «Мичурин» (реж. АлександрДовженко), соч. 78; фильму присуждена Сталинская премия второй степени, 1949

1948«Из еврейской народной поэзии», вокальный циклдля сопрано, контральто, тенора и фортепиано,соч. 79

Музыка к фильму «Встреча на Эльбе» (реж. Григорий Александров), соч. 80; фильму присуждена Сталинская премия первой степени, 1950

Народный артист РСФСР

1949«Песнь о лесах», оратория на стихи Евгения Долматовского, соч. 81; Сталинская премия первой

Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

степени, 1949

Музыка к фильму «Падение Берлина», в двух частях (реж. Михаил Чиаурели), соч. 82; фильму присуждена Сталинская премия первой степени, 1950

Четвертый струнный квартет, соч. 83

1950-51 Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано, соч. 87

1951Десять хоралов на стихи революционных поэтов,соч. 88; Сталинская премия второй степени, 1952

Музыка к фильму «Незабываемый 1919» (реж. М. Чиаурели), соч. 89

1952ˆЧетыре монолога для баса и фортепиано, на сти-

хи Александра Пушкина, соч. 91

Пятый струнный квартет, соч. 92
Десятая симфония, соч. 93
«Праздничная увертюра», соч. 96
Народный артист СССР
Международная премия мира
Почетный член Шведской Королевской академии музыки
Член-корреспондент Академии искусств Германской Демократической Республики
Шестой струнный квартет, соч. 101
Орден Ленина
Почетный член Академии искусств Санта-Чечилия, Италия
Второй концерт для фортепиано, соч. 102 Одиннадцатая симфония, соч. 103; Ленинская премия, 1958
«Москва-Черемушки», оперетта, соч. 105

366
367

СВИДЕТЕЛЬСТВО
Воспоминания Д. Д. Шостаковича, записанные и отредактированные С. Волковым

Член Британской королевской Академии музыки
Почетный доктор Оксфордского университета
Член Французской академии искусства и литературы
Международная премия им. Яна Сибелиуса
1959Оркестровка оперы Мусоргского «Хованщина»,соч. 106
Первый концерт для виолончели с оркестром, соч. 107
Серебряная медаль Всемирного Совета мира
Член Американской Академии наук
1960Седьмой струнный квартет, соч. 108
«Сатиры», цикл для голоса и фортепиано, на стихи Саши Черного, соч. 109
Восьмой струнный квартет, соч. 110
Двенадцатая симфония, соч. 112
Тринадцатая симфония, для баса, хора басов и оркестра, на стихи Евгения Евтушенко, соч. 113
Оркестровка вокального цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти»
1962-75 Депутат Верховного Совета СССР
1963«Катерина Измайлова» (новая редакция «ЛедиМакбет Мценского уезда»), соч. 114
«Увертюра на русские и киргизские народные темы», соч. 115
Почетный член Международного музыкального совета

ЮНЕСКО

1963-64 Музыка к фильму «Гамлет» (реж. Г. Козинцев), соч. 116

1964Девятый струнный квартет, соч. 117

Десятый струнный квартет, соч. 118

«Казнь Степана Разина», для баса, хора и оркестра, на стихи Евгения Евтушенко, соч. 119; Государственная премия СССР, 1968

1965Пять романсов для голоса и фортепиано, на тексты из сатирического журнала «Крокодил»,соч. 121

Доктор искусствоведения, СССР

Почетный член Сербской Академии искусств

1966Одиннадцатый струнный квартет, соч. 122

«Предисловие к Полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия», для баса и фортепиано, соч. 123

Второй концерт для виолончели с оркестром, соч. 126

Орден Ленина

Герой Социалистического Труда

Член Международного музыкального совета ЮНЕСКО

Золотая медаль Королевского филармонического общества, Великобритания

1967Семь романсов для сопрано, скрипки, виолончелии фортепиано, на стихи Александра Блока,соч. 127

Второй концерт для скрипки с оркестром, соч. 129

Серебряный командорский крест ордена Поч?та за Заслуги перед Австрийской Республикой

1968Двенадцатый струнный квартет, соч. 133

Соната для скрипки и фортепиано, соч. 134

Член-корреспондент Баварской Академии изящных искусств

1969Четырнадцатая симфония, для сопрано, баса икамерного оркестра на стихи Федерико ГарсиаЛорки, Гийома Аполлинера, Вильгельма Кюхельбекера и Райнера Мария Рильке, соч. 135

Памятная медаль им. Моцарта Венского Моцар-товского общества

1970«Верность», цикл на слова Евгения Долматовского для мужского хора, соч. 136, Государственнаяпремия РСФСР, 1974

Музыка к фильму «Король Лир» (реж. Г. Козинцев), соч. 137

Тринадцатый струнный квартет, соч. 138

Марш советской милиции, для оркестра, соч. 139

Почетный член Общества композиторов Финляндии

Пятнадцатая симфония, соч. 141 Орден Октябрьской революции

Большая золотая медаль «За дружбу между народами» (Германская демократическая республика)

Почетный доктор музыки, Колледж Святой троицы (Дублин)

1973Четырнадцатый струнный квартет, соч. 142; Государственная премия РСФСР, 1974

Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано, соч. 143 (версия для контральто и камерного оркестра, 1974, соч. 143а)

Премия Леона Соннинг (Дания)

Почетный доктор изящных искусств, Северо-Западного университета (Эванстон, США)

1974Пятнадцатый струнный квартет, соч. 144

Сюита для баса и фортепиано, на стихи Мике-ланджело Буонаротти,Чсоч. 145 (версия для баса и симфонического оркестра, тот же год, соч. 145а)

1976Четыре стихотворения капитана Лебядкина (из

романа Достоевского «Бесы»), для баса и фортепиано, соч. 146

Соната для скрипки и фортепиано, соч. 147

Почетный член Французской академии изящных искусств

СОЛОМОН ВОЛКОВ

Соломон Волков родился Средней Азии, в Ленинабаде, в 1944 г. В 1967 г. окончил с отличием Ленинградскую государственную консерваторию им. Римского-Корсакова и до 1971 учился в там аспирантуре. Основной темой его исследований были история и эстетика русской и советской музыки, а также психология музыкального восприятия и исполнительства. Он опубликовал большое количество статей в академических и популярных журналах, в 1971 г. написал ставшую популярной книгу «Молодые композиторы Ленинграда», работал страшим редактором журнала Союза композиторов и Министерства культуры СССР «Советская музыка», был художественным руководителем Экспериментальной студии камерной оперы. В 1972 г. стал членом Союза композиторов.

В июне 1976 г. Волков приехал в США. С тех пор он – научный сотрудник Русского института Колумбийского университета города Нью-Йорк. Помимо подготовки к публика-\ции «Свидетельства» он публиковал статьи на различные музыкальные темы в «The New York Times», «The New Republic», «Musical America», «The Musical Quartety» и других периодических изданиях в Соединенных Штатах и Европе. Он сделал доклады на «La Biennale» в Венеции и XII Конгрессе Международного музыковедческого общества в Беркли, Калифорния.

Вместе с женой, Марианной Волковой, пианисткой и фотографом, живет в Нью-Йорке.

S20.00

INCH THE TIME of his death,
V'^V

Dmitri Shostakovich's place in the pantheon of 20th century composers has become more commanding and more celebrated, while his musical legacy, with all its wonderfully varied richness, is performed with increasing frequency throughout the world.

This seemingly endless surge of interest can be attributed, at least in part, to *Testimony,* the powerful memoirs the ailing composer dictated to the young Russian musicologist Solomon Volkov. When *Testimony* was Dmitri Shostakovich and Solomon Volkov, first published in the West in Moscow 1974. 1979, it became an international

bestseller, received the coveted ASCAP-Deems Taylor Award for excellence in writing about music, and was called "the book of the year" by *The Times* of London. More recendy, the authoritative *New Grove Dictionary* stated, " *Testimony* changed the perception of Shostakovich's life and work dramatically, and influenced innumerable performances of his music." *The Guardian* proclaimed *Testimony* to be the "most influential music book of the 20th century." And Vladimir Ashkenazy in his new foreword to this 25th anniversary edition writes, "Shostakovich sublimated his personal experience to the level of universality. For that, we should be eternally grateful to him. And *Testimony* helped coundess Western music lovers to re-evaluate Shostakovich's message. For this, we should be grateful to Solomon **Volkov."**

Front cover portrait of Dmitri Shostakovich by Nikolai Akimov. 1933-Cover design by Mulberry Tree Press, Inc. (www.nHilberrvtrrepres4.com)

За время, прошедшее после смерти Дмитрия Шостаковича его

место в пантеоне композиторов XX века постоянно становится все более значительным и славным, а его музыкальное наследие, при всем его фантастическом богатстве, все чаще исполняется по всему миру.

Этот кажущийся нескончаемым всплеск интереса может быть приписан, по крайней мере частично, «Свидетельству» – потрясающим мемуарам тяжело больного композитора, продиктованным молодому русскому музыковеду Соломону Волкову. Первое издание «Свидетельства» на Западе в 1979 году стало мировым бестселлером, было отмечено премией за достижения в области литературы и музыки **ASCAP Deems Taylor Award** и названо лондонской **The Times** «книгой года». Позже авторитетное издание **New Grove Dictionary** отметило: «"Свидетельство" коренным образом изменило восприятие жизни и творчества Шостаковича и повлияло на исполнение его музыки». По мнению **The Guardian** «Свидетельство» – «самая значительная музыкальная книга XX столетия». А Владимир Ашкенази в своем новом предисловии к настоящему, 25-му ежегодному, изданию пишет: «Шостакович поднялся от личного опыта до общечеловеческого уровня. За это мы должны быть ему вечно благодарны. "Свидетельство" поможет бесчисленным любителям музыки на Западе постичь то, что Шостакович пытался сказать человечеству. И за это – низкий поклон Соломону Волкову».

На фотографии: Дмитрий Шостакович и Соломон Волков, Москва, 1974.